

中国苗族巫术透视

ZhongguoMiaozuWushuToushe

罗义群 著

中央民族学院出版社

中国苗族巫术透视

罗义群 著



中央民族学院出版社
一九九三年·北京

(京)新登字184号

责任编辑：张山
封面设计：罗义群
技术设计：潘志清

中国苗族巫术透视　　罗义群著＊

中央民族学院出版社出版(北京西郊白石桥路27号)
新华书店北京发行所发行　湖南芷江彩印厂印刷

开本787×1092毫米　32开本　印张7.5　字数162千
1993年5月第1版　1993年5月第1次印刷
印数：1—3000册

ISBN7—81001—490—0/B·9
定价：5.50元



作者简介

罗义群，苗族，1947年10月出生于贵州凯里冠英山。曾就读于黄平旧州中学、黄平中学、黔东南民族师专和武汉大学中文系。发表过学术论文和文学作品等一百二十余篇（首）。现为中国民俗学会会员、中国写作学会会员、贵州省作家协会会员、贵州苗学会会员、贵州民艺家协会会员、贵州高校美学学会理事、黔东南民族师专中文系主任。

序

伍　略

这是一本关于苗族巫术文化的学术著作，内容涉及到宗教、神话、历史、文学、民俗、音乐舞蹈以及造型艺术等等方面。从方法上讲，它具有相当浓厚的思辨色彩，同时又是多种方法的荟萃，其中有发生学、比较学、思维学、文化人类学、美学、文艺学等等，力求选准一种角度，变换一种方法，从本质上说深说透。作者罗义群先生要我为他这本书写篇序言，我思索良久，又不能婉言谢绝，于是写下了如下的一些话。

罗义群先生现在是黔东南民族师专中文系主任，在此之前他主要是研究现当代文学，于教书育人之余也撰写一些文学作品，发表过不少散文和诗歌。出于教学业务的需要，1985年至1986年他在武汉大学中文系文艺理论助教班学习。当时武汉大学还开设了一门“多学科学术专题讲座”，讲信息论、系统论以及伽达默尔哲学等等。为着增加和拓展自已的知识面，他除了攻读硕士研究生的有关课程外，也成了这个“讲座”的积极听讲者。看到黔东南家乡各方面人材匮乏，他原

本是下决心当一辈子的教书匠，然而当辽宁大学民间文学专业教授乌丙安先生从日本讲学归来应邀到武汉大学讲课时，他受到了很大的震动，觉得自已作为一名苗族的知识分子，倘若没能对本民族文化作一点研究，这将对不起祖宗也对不起子孙后代。就这样，一个偶然的契机使他改变了自已的研究方向。从武汉大学结业回来后，一方面他继续研读他人的有关论著，另一方面他同时感到自已虽然从小就在苗乡长大，然而单凭少年时候所见所闻的记忆显然是不足以深入研究，于是他又多次利用寒暑假，自费到雷山、丹寨、台江、麻江、黄平、施秉等县去实地调查走访，从各个方面搜集材料。因此，这本《中国苗族巫术透视》应当说是作者出于一种历史责任感和几年来辛勤劳作的成果。

全书共由16篇论文组成，每篇都可以独立成章，着重深入探讨某一方面的问题，而将它纂编成册则又可以成为对苗族巫术有系统多侧面的论著。在成书之前，我曾在一些刊物上读过其中的几篇论文，颇受启发。比如发表在《苗侗文坛》上的《论苗族巫术文化基因的组合方式》，作者在引述了各个民族巫术文化都具有的三个主要基因，象征形式、“曼纳观念”和移情之后，指出不同民族的巫术发展过程，由于强化这三个基因的某一个和弱化其中的另两个，都会使巫术发生变化。他认为，一般说来强化象征形式和移情而弱化曼纳观念就能显示主体精神的自觉，从而比较方便于逻辑思维的转化；相反则崇拜鬼神和依附鬼神，即使诗化思维之花开得比较鲜艳，但要跳出原始思维的网络却需花大力气。在此之前，我也曾反复思考过我们民族在思维方式上存在的问题，并在一次苗族文学座谈会上，我从苗族的语言联系到苗族在

思维上存在逻辑思维和抽象思维的弱势。尽管当时我已意识到问题，但却弄不清此中的因由何在。在读了罗义群先生这一论文后，对我的震功很大，并使我想起过去一位什么哲学家说过：一个民族要不断地得到发展就必须一刻也不能忘记理论思考。又如发表在《 民族论坛》上的《 苗族巫术造型艺术的原型美学特征》一文中，作者以剪纸、蜡画、刺绣，银饰等作为分析研究的对象，概括出四种特征，其中谈到了原始意象问题。在读了此文时，我不禁想起麻江县铜鼓村一位十三岁的苗族少女所作的一幅画。在这幅画的画面上，她竟然不顾时空界限和自然常态，而让太阳和月亮同时出现在同一山坳上。从容格把艺术分为心理型和幻觉型来看，这位苗族少女的这幅画无疑是属于幻觉型的作品。而在容格看来，幻觉型艺术是一种神秘的原始体验，是人类原始体验回忆的产物，它是指那些未知的隐蔽的事物，是一种真正的象征。那么，这位苗族小姑娘，在那偏僻的乡村，她怎么会创作出这么一幅画来呢？这种现象也许要从容格那集体无意识中去寻找解释，因为在苗族神话里太阳和月亮原本是兄弟是朋友。难怪，当这幅画在北京中国美术馆展出时，不少画师和专家学者们为之议论纷纷，惊叹不已。此外，其他的篇章也都同样多有创见，作为一篇书序似不宜过多重述书中的内容，要相信读者会比书序作者领悟到更多和更深的东西，所以就不再一一介绍了。

当然，任何民族的巫术文化都有其劣质，有一些巫术活动中也确实存在着一些迷信，但要紧的是我们如何分析对待。不久前，罗义群先生给我来信，谈到他自费到各处去调查搜集材料时所遇到的种种问题，感慨颇多。他认为苗族的

巫师往往是集巫师、歌手、理老于一身。此外有的还通晓苗医，在进行巫术活动时常常是巫、医并举。但他们并不借此招揽生意，而是务农为生，若如被病患者家人请去，似乎也只是为了尽一种职责，所得报酬其实不过半升米或一升米。倘使碰到重大的祭祀活动，所得赏赐当然要多一些，但此种差事并不常有，十年八年才遇到一次，有的甚至终其一生也未必能参与过这样的祭祀活动。然而由于众所周知的缘由，他们至今仍被某些人看作纯粹是装神弄鬼，骗取钱财。基于以上情况，罗义群先生一方面在他的这本著作中对本民族巫术文化所存在的劣质以及在巫术活动中的某些迷信，作了深入的分析批判；另一方面他也同时提出应当如何来正确对待这些实际是民族文化的承传者。总之，无论是从理论上抑或是在作业上，《 中国苗族巫术透视》都具有开拓性的意义。

罗义群先生是我的文友，虽然我们谋面的机会不多，但我知道他在事业上很有一种拼搏钻研的精神，这本《 中国苗族巫术透视》当然也就只是开拓者在开步时留下的足迹，相信他还要继续研究下去，取得更大的成就。

1992年 8月 8日 于 贵 阳

作 者 自 序

苗族巫术的形成可以追溯到原始社会，但作为一个民族的文化样式，则应从殷商开始。苗族由于中原逐鹿失利，缺乏地理、政治上的压力等原因，继承了殷商的巫鬼文化传统，加上本民族的生活历史内容，经过若干年的衍变与发展，才形成今天这个样子。

苗族巫术不但历史悠久，而且涉及面广。边远山区的苗民，从生到死无不笼罩在一片氤氲的巫文化氛围之中。比如：当婴儿从母腹中降生，他（她）的床头上放一个碗，碗里盛有米，米上放一枚鸡蛋。其巫术意义是安魂、驱鬼避邪，保佑这幼小的生命免遭危害。当这孩子长大，衰老，死亡，巫师要为他（她）唱《焚巾曲》送魂。先送其灵魂回东方老家，再送往月亮上，让其完成这愉快的人生旅行。至于他（她）在世时，无论红白喜事、衣食住行，还是家庭变故、节日庆典，都与巫术息息相关。因此，"家信巫现，重淫祀"（《汉书·地理志》）就成了苗族的文化传统。人们提起巫术就会想起苗族，提起苗族也会自然而然地想起巫术。

遗憾的是，人们对苗族巫术的理解还比较片面，既缺乏历史观又缺乏辩证法，好象它身上没有一处值得肯定，甚至有人还把它与"封建迷信"划等号。诚然，苗族巫术中确实

存在着“愚昧”、“迷信”等文化劣质，是应该予以批判和扬弃的，但它作为一种古老的文化现象，优质部分拟应值得肯定。在特定的历史时期，它对苗族的发展和社会的文明曾起过积极的作用。在苗族先民还不能战胜自然的时候，它通过心灵幻化出一幅幅美丽的图景，显示了人定胜天的本质力量；在部落衰微、民族危亡之际，它发挥了巨大的凝聚力，使苗族得以生存发展。

鲁迅说：“一道浊流，固然不如一杯清水的干净而澄明，但蒸馏了浊流的一部分，却有许多杯净水在。”（《由聋而哑》）泰戈尔在《飞鸟集》中也曾这样歌吟：“最好的东西不是独来的，／它伴了所有的东西同来。”苗族巫术正是如此，天使与魔鬼，长处与短处，精华与糟粕，像糖与盐一样混悬在一起。它们此伏彼起、长消不定，有时这个成分占优势，有时那个成分占优势，但更多情况下却是纠缠融合，互相混杂，互相掩映，亦此亦彼，抓住了糖与盐的混悬也就抓住了苗族巫术的本质特征。

苗族巫术的这一本质特征是由它的混融性决定的。它与宗教、神话、艺术、语言、美学、哲学、科学等都有密切联系。本书正是分别从这些不同角度对这一古老的文化现象进行了立体的与全方位的观照。

苗族巫术历史悠久、景象斑斓，显示了苗族祖先的智慧和创造力，因而对苗族巫术进行深入的研究是对苗族祖先的智慧与创造力的肯定与张扬。遗憾的是，我对于这样宏大的工程，常常感到力不从心，又没有条件到各地考察，材料不全面，其中错误之处，知所不免，甚愿博学之士教正。

苗族巫术恰如宽阔的大海，里面有鲸，有鲨，有鱼，有

虾。虽然我网到的仅仅是小小的鱼和虾，但我坚信将来有志于研究苗族巫术的学者是一定会捕到鲸和鲨的。

罗义群
1993年 3月 8日

目　　录

苗族巫术的形成流变与消亡

巫术是人类最古老的文化现象之一，在原始社会几乎无人不涉及巫术。由于原始意识不关心事物的客观属性，只关心隐藏于事物里的神秘力量，所以认为这些神秘力量在事物中起原因的作用，而且也是宇宙中唯一起真正作用的原因。波罗罗人认为自己就是图腾金钢鹦哥，墨西哥的回乔尔人把鹿、圣树吉库里、云和羽毛等同起来，所以在确定事物和现象之间的因果依存性时，完全无视它们的实在联系。在事物和现象之间确定互渗，亦即确定神秘属性的共性，是通过转移、接触、传染、亵渎、远距离作用以及其他许许多多方法和行动来实现的。这种思维特征完全不顾逻辑及其基本定律——矛盾律的要求。它只是关心事物和现象之间的神秘的互渗，并受这互渗的指导。为此，列维一布留尔在《原始思维》里为巫术总结了一个定律，这就是"互渗律"。

正是原始人这种神秘的"互渗律"，才使得世界各国各民族的巫术有惊人的相似之处。但思维模式相同，内容却不一定一样。因为各个国家、各个民族的历史、经济、社会制度不同，他们在这古老的文化树干上增删了不同的枝枝叶叶。有的倾向于为达到某一目的技术性过程的完成，比如，"中美洲的帕帕尔人在向地里播下种子的前四天，丈夫一律同妻子分居，目的是要保证在下种的前夜，他

们能够充分地纵情恣欲。甚至有人被指定在第一批种子下土的时刻同时进行性行为……”①有的巫术同宗教、神话浑融为一；有的与歌舞乐互渗，二者你中有我，我中有你；有的在巫术中把本民族的鬼神系列排列其中，对其顶礼膜拜，一切按“神”的密示行动，甚至在仪式上何时出左脚，何时出右脚都严格按规定执行，不敢越雷池半步；有的巫术对鬼神却半信半疑，如若神不赏脸，则大加谴责，甚至大打出手，将神的偶像打翻在地；有的巫术与医药、气功、特异功能有联系，有的又全然不相涉……各民族的巫术内容不同，其形成的原因、发展消亡的过程也产生了较大的差异。有的早已消亡，被别的文化洪流所淹没，而有的正方兴未艾，顽强地保留了自己的文化特征。苗族巫术不属于前者而属于后者，可以说是屡禁不止、常盛不衰。那么，这种文化现象是怎样形成、发展的？以后会不会消亡？要回答这个问题得先弄清楚苗族巫术的主要特征是什么。

（一）苗族巫术的特征

苗族信奉原始多神教，信鬼而好巫。许多史书都有记载。“苗族崇信神巫，尤其于古”，“婚丧建造，悉以巫言决之，甚至疾病损伤，不以药治，而卜之于巫，以决休咎。”②苗族认为万物有灵，鬼神无处不在，无时不有，凡遇不测便请巫师祈神驱鬼。正是这种鬼神观念与巫术融合才显示了苗族

①见弗雷泽《金枝》。

②见《民国民间苗族论文集》第8页，贵州民族研究所编。

巫术的独特个性，其个性特点主要表现在以下三方面。

第一，苗族巫术与宗教具有同一性。

巫术是宗教的基础，宗教是巫术的发展，二者有联系但又属于不同的范畴。马林诺夫斯基在《巫术科学宗教与神话》里认为：“巫术是实用技术，所有的动作只是达到目的的手段；宗教则是包括一套行为本身便是目的的行为，此外别无目的。”巫术是实用技术，必须具有仪式、咒语、仪式主持者这三要素，而宗教不讲求这三要素。叶舒宪在《探索非理性的世界》里认为，巫术与宗教的区别是：“巫术能够命令超自然力，而绝大多数宗教信徒则把主宰行动的决定权都奉献到了神明手中，因而只依赖服从超自然力。”看来概念的划分是容易的，但要用这概念来分析苗族巫术就困难了，原因是苗族巫术与宗教具有同一性。苗族巫师既能在神判中唤来风雨雷电，将心怀不正的一方打翻在地，又能送姑娘去神游冥界，把阴府的密事展示。这即是说，苗族巫术既能够命令超自然力，又依赖服从于超自然力。苗族巫术具有模糊的‘超自然力”的观念，幻想依靠‘超自然力”对客体加强影响和控制。贵州从江县孔明乡的苗族，手脚疼痛、化脓生疮，若祭了“酿古”就会痊愈；母猪产子无奶，若敬了“兴达喇”就会奶汁如注；要使全寨不遭火灾，只消驱逐“火殃”就能平安无事。这从巫术方面讲，是幻想依靠‘超自然力”对客体加强影响和控制，但从宗教上讲也说得过去。“酿古”是一种使人手脚疼痛、化脓生疮的鬼；“兴达喇”是一种使母猪无奶的鬼；“火殃”则是一种烧房子的鬼。在苗族生活中，每一种忧患几乎在鬼神世界都会有一个对应的鬼神成为顶礼膜拜的对象。所以说苗族巫术中存在着一个鬼

神系列，所谓‘ 三十六神、七十二鬼 ”只是这个鬼神系列的一部分。其实苗族巫术与宗教只是一个事物的两个方面，不少学者称苗族的巫鬼文化为巫教文化，称苗族巫术为苗族巫术一宗教，或苗族宗教一巫术，这也从另一个侧面为这个观点提供佐证。

第二，苗族巫术与神话具有混融性。

苗族在祭祖、招魂、接龙、冲傩等巫祭活动中，常常将神话与之混融在一起，形成一个有机整体。

二者的混融关系首先表现在神话里的神同巫术里的神是通用的。苗族崇拜枫树，因为枫树生下妹榜妹留；再说苗族出于对蚩尤的尊重，而对曾经束缚过蚩尤的桎梏所衍生的枫树备加珍爱。湘西、黔东北苗族祭祖时须打猪供奉‘ 蚩尤 ”；湖南城步苗族有祭‘ 枫树神 ”为病人除‘ 魔 ”的习俗。苗族《 焚巾曲》里的许多人物如蝴蝶妈妈、央公央婆、美女仰阿莎、对爱情忠贞不二的女子妮鸠秀等都是神话人物。

混融关系的第二个表现是，祭祀仪式中的物事又是原始神话里的物事。如木鼓必须做成十二柞长，是依据神话的蝴蝶妈妈生的十二个蛋来的，意为即使把苗族分为十二支系，亦不忘是同祖同宗；有的祭师和鼓脏头，头上戴的葫芦形高毡帽，那‘ 葫芦 ”就是兄妹结婚神话的物事；“ 杀牲 ” 仪式上须把‘ 央公 ”、“ 央婆 ”的偶像背来，各家都自称是‘ 姜央的家 ”，对小孩则称呼‘ 娃娃央 ”，表示个个都是‘ 央公 ”、“ 央婆 ”的后代 。

苗族神话既可独立又可以同巫术混融,当二者融为一体时,“ 神话 ”是作为‘ 咒语 ”的面目出现的，这时的神话已成为巫术的一个不可分割的部分。

第三，苗族巫术与艺术具有互渗性。

在苗族巫术仪式上常有歌舞乐的介入。

歌舞乐是苗族巫术的一个组成部分。人死之后，巫师和芦笙师、鼓手等要互相配合做打唱念，一味地舞下去、唱下去，直到仪式结束。歌舞乐以娱神、娱人为目的，但以娱神为主，祈求神灵暗中保佑。贵定苗族把傩舞《雷公舞》叫“打媒拉”和“索更”，亦即“叫鬼”、“驱神”之意。人死之后得以歌舞闹尸。“如何亲殁还歌舞，只怕来年杜鹃啼”（《峦峒竹枝词》）。这种杂以歌舞的祈祷活动在至今的黔中、黔南等苗族地区仍在流行。除了上面所举的《雷公舞》和《闹尸舞》外，还有鼓社祭中的《刀舞》、《迁徒舞》、《木鼓舞》等等。跳这些舞蹈还有专门的音乐和鼓点，如踩鼓舞中的“略高逃”、“略高桃大”、“略虾地福”、“略渣厦”、“略渣厦漏”等五种鼓点，建国前只能在祭祀大典中用，以后才逐渐开禁。

除了与歌舞乐有互渗关系外，苗族巫术还同造型艺术有互渗关系。在巫术活动中须剪贴若干的人人马马参与巫祭活动。这些人人马马是巫术的一个组成部分，这时“巫术”与“艺术”合二而一，显示了明显的互渗性。

通过以上的分析我们不难看到，苗族巫术是“一种多职能的混融性结构，一种若干社会需求的愿望借以同时见诸实现的形式。除了满足用幻想来弥补人们在实践中的需要以外，还满足他们在求知、教育、抒情和审美等方面的需要”。①苗族巫术与神话、与宗教、与艺术都有密切联系，

①见苏·德·莫尔格里诺维奇《艺术与宗教》第52页。

当我们侧重艺术时，则将它称为“苗族巫术艺术”，当侧重在宗教时，则称之为“苗族巫术一宗教，如若不是为侧重的需要，我们则一律把这种混融性结构称之为“苗族巫术”。

（二）苗族巫术的形成

苗族巫术文化的形成可以追溯到原始社会，但真正作为一个民族的特有文化形式拟应从殷商时开始。我们知道民族来源于部落，殷商前，各部落都对鬼神至信不疑。这种文化是当时中国文化的主脉。但从西周开始，中原产生了与巫鬼文化相左的史官文化。周人以尊重历史、重视“殷鉴”自居，与此相对照，殷人的神话意识浓厚，其表现形式也较质朴、率直，较少文明的矫饰。相反，周人的神话意识多披上历史意识的外衣，带有合理化和伦理化的斧凿痕迹，对此，《尚书·尧典》可作佐证。这给西周以后中国汉文化的发展打上了深刻的印记。

史官文化的形成原因，谢选骏在《空寂的神殿：中国文化之源》里作了总结，他认为可以分为三方面：一、经济基础促使宗教神话向古史神话的转移。知识与技术的发展使人们“产生了世界观上的觉醒”。二、孔子对殷周文化的兼收并蓄，其制定了礼乐制度与宗教祭神有对应关系，但又另外属于一种文化样式。三、特殊的地理政治背景的作用。史官文化的形成，逐鹿中原，争夺对肥沃地区的控制起到了重大的作用。殷末周初与战国时代，正是超自然的祀拜转换为人伦的实践，宗教神话转换为历史神话的关键时刻。因为不完

成这种原则式的转换，则难以用一种各个社会阶层与社会组织都能一致认可的原则，协调日渐扩大的文明实体内部的矛盾，同时难以用一种有助于国力增强的现世精神，去抗御同时增长的外部压力。殷的覆灭，也许与它无力实现这一转换有关系。因此，殷代重巫、重祭的宗教文化与周代重史重礼的政治伦理文化之间的大规模的转形，不仅有民族文化的相异，一时的政治需要的背景，更有一个特殊的大背景——地理政治上的压力。

而居于边远地区的各少数民族，由于缺乏上述的几个原因使得他们未加入“史官文化”的大合唱，较多地保留了殷代的巫鬼文化。而苗族地区为何尤为昌炽呢？其原因有以下几点。

一、苗族祖先逐鹿中原失利，没有居于“世界之中”的地理政治上的压力，因而文化上不可能有大改变。再说战争失利后进行了民族大迁徙，先迁到五溪地区，随后又迁向大西南——川、黔、滇。迁徙中遇到的灾难、苦痛是不难想象的。尽管苗族人民用勤劳的双手创造了物质财富，但始终不能改变他们的处境，满足他们的生活所需，在这种情况下，苗民们只有求助于“人间苦海的圣光”（马克思语），求助于神圣的力量了。

二、从中原逐鹿失利至解放前这一漫长历史中，苗族一直居住在穷山恶水之中，过着赶山吃饭的日子，一直受到统治阶级的追剿、残杀。生活中的不幸反映到宗教上就是特别惧怕鬼神，转而祈求它的保佑。这种鬼神崇拜是在自然崇拜的基础上形成的。苗族原始先民把一朵花、一块石头都看得有生命，如若他去撒网而大有收获，这必然归之于某一自然神

的恩赐，便认定是某个湖泊、某条江河的功劳，从而加以崇拜。正是在这种“以己度物”的意识观念下，苗民出于某种幻想的功利目的，企图通过简单的象征或类比模仿活动，来和想象中的人格化的自然或超自然神的力量进行虚幻的“交感”，祈求鬼神的帮助，以换得生产生活的平安和发展。这样苗乡的鬼神系列就逐渐形成了。

三、苗族长期处于不幸之中，个体无法生存，所以，苗族社会以宗族制为基础，巫祭活动又是维系宗族制的纽带。黔东南的“鼓社祭”就是宗族的祭祀活动。在进行鼓社祭时，要跳有名的“木鼓舞”，人们不仅围绕着象征祖灵的木鼓起舞，而且还身背祖先的替身裸体木雕象狂欢。一方面表现了浓郁的生殖意象，另一方面表现了宗族的团结、兴旺、繁荣。同时还通过巫祭活动回忆、歌颂本民族的辉煌历史，从而增强民族的凝聚力。苗族历史上的重大事件——战争、迁徙都能在巫词上找到它的投影，苗族祖先及其神话人物，有的作为道德、伦理的楷模，有的成为大神供人祭祀，有的巫师还借他们的形象来驱鬼，以保寨安民。这说明苗族历史、神话是形成苗族巫术的一个极其重要的内容，而这宗族制的群体性是促使它形成的主要原因。

四、苗族巫祭活动时间长，参加的人又多，若无歌舞乐介入很难维持。苗族巫术有歌舞乐介入并不是独创而是继承。问题是介入苗族巫术活动中的歌舞乐，是苗民族历史命运的反映，这类歌舞乐具有特定的只属于苗民族的文化内含。上面提到的鼓社祭，除了祭祀氏族的近亲祖先外，还要祭祀央公、央婆、蚩尤等，这种集会昭示出“血亲部落”共祭共欢的特点。于是在巫祭活动中用歌舞乐来表现本民族的历史

（特别是本宗族的历史）就顺理成章了。杨鹍国在研究苗族舞蹈时将这类舞蹈称为再现式舞蹈。他说："黔东南一带苗族的《刀舞》就生动地再现了苗族的历史、战争、生产、生活和娱乐。《刀舞》一般只在吃牯脏时才跳。它分为长刀舞、柴刀舞、镰刀舞、鱼鳞刀舞等。《长刀舞》反映苗族先民在西迁途中，肩扛长把砍刀勇战敌人，披荆斩棘的强悍风貌；《柴刀舞》反映苗族先民上山采集狩猎不畏毒蛇猛兽的开拓精神；《镰刀舞》反映丰收的欢乐和对美好生活的向往与热爱；《鱼鳞刀舞》反映苗族人民不畏强暴、奋勇反抗恶势力的豪迈气概。至于《迁徙舞》、《木鼓舞》的再现水平之高超，可以说是写在人体上的动态文字，观者浏览着它，犹如读一部苗家的历史。"①这说明苗族巫术自有其民族文化的内含。它是在原始巫术的基础上，不断融进本民族的独特历史文化而形成的。

五、苗族是一个好客的民族。"客"与"酒"是联系在一起的,常有"无酒不成礼"之说。贵客临门,必先饮两牛角酒方能入室；客人告别必以酒、歌、舞送行。"既醉以酒，既饱以德"是古代宴会上常有的谢词，出于《诗经》，也是苗族酒文化的生动写照。这种酒文化对苗族巫术活动也有渗透。苗族巫术活动要边喝酒边做法事，有时参加仪式的人酒饱饭足之后跟着巫师一起跳一起舞。过鼓社祭不但要吃去几十头牛，而且要喝几十桶酒。巫师同参加仪式的人在酒的作用下进入迷狂状态。本来就迷狂了的人又唱起了令人迷狂的歌,跳起了叫人迷狂的舞,容易进入幻想的神界,在那儿与鬼

①见《工具·艺术：苗族舞蹈走向生活》，载《苗学研究》（一）。

神谈笑，与祖先唱和，真是“其乐也融融”！晋人王蕴说：“酒正使人人自远。”“自远”是心灵内部的距离化。晋人王荟也说：“酒正引人著胜地。”这使人人自远的酒正能引人著胜地。这胜地在苗族巫术中不是广大、深邃、苦难的人生，而是幻想出来的鬼神世界。

以上我们分析了苗族巫术形成的原因。从这个原因我们也可以看出苗族巫术文化与汉族史官文化的差异。这种文化的形成与经济基础、历史命运、宗教社会等有密切联系。它继承了殷商巫鬼文化的传统，加上自己的生活内容经过若干年的衍变发展起来的。它既保留了世界各国巫术的“互渗律”，又显示了本民族巫术文化的独特个性。

（三）苗族巫术的发展与流变

苗族巫术的形成与经济基础有关，要探讨它的发展与流变也必然要从苗族古代经济形态、政治宗教模式、历史命运方面去寻找，在“生产方式的变更中去寻找”、“在有关的时代经济学中去寻找”（恩格斯语）。

苗族是中国古代最早培植水稻的民族之一，因此，其主要经济形态是农业自然经济。这种状况一直到现在仍没有多大的改变。农业自然经济首先要仰仗土地，使人易养成依恋故土的情感和习惯。这种农业自然经济是一种自给自足的封闭系统，尤其是徙居西南后，山地农业的封闭性更强，一个山头，二条河流、一个村寨、一个家族都可以成为与世隔绝的屏障。这种大封闭中的小封闭使苗族的很多的地区形成了一个个信息不通的死角。只要遵守古训、顺应自然就能获得丰

产，这种经济形态形成了崇拜经验的思维习惯，前人的经验既是判断是非的标准，又是后人行动的准绳规范。在巫术活动中，前人创造的某些程式会很快定型，成为后人因袭的对象。苗族巫术活动中的祭品品种、祭祀人数的多寡、地点的选择都有一定之规。如家鬼—— 西者，须牛一头，30～50人参加，在东山坡上杀祭；树鬼—— 西戛斗，须鲜鱼三条，酒三碗，一团糯米饭，参加人数2～5个，在村中举行献祭仪式；火鬼—— 西斗，全寨性的祭祀活动，于村旁杀白狗一条献祭；石头鬼—— 西耶，参加献祭的3～5个，以鱼5尾，鸡蛋3枚在巨石处献祭。粗看这一切都是由“神”决定的，其实都是由人创造，不过是前人创造，后人沿袭罢了。

由于苗民对鬼神笃信不疑，走到巨岩边山洞前都“不敢高声语恐惊天上人。”在巫祭活动中严格按照巫师的要求办，深怕因此得罪鬼神引火烧身。祭品在祭祀完后可以吃掉，若吃不完也不准拿回家，或弃之荒野，或用土埋掉。祀神的巫歌巫舞也不能随便唱随便跳，如果巫师要带学徒，必须得到“神”的允许，而且要择吉日举行一定的仪式后进行。因此，苗族巫术艺术要摆脱鬼神的束缚，从祭坛走向生活是比较困难的。

当然有困难并不是说可能性不存在。新中国成立后，党的民族政策的光辉普照苗寨，苗民经济生活有所改善，加上各种报刊、电视、广播对无神论的宣传等原因，作为苗族巫术中的艺术部分已经或多或少地同巫术一宗教相分裂。贵阳市孟关民族乡流行的“猴鼓舞”，原先是办丧事时跳的一种祭祀舞蹈，近十年来已经扬弃了它的巫术色彩，代之而起的是加工提炼，融入了武术等动作的另一新形态。以前是六男

吹笙、六女起舞，鼓师仿照猴子动作击鼓跳跃；现在是八男捧鼓八女击鼓跳舞，有时八男用鼓槌模仿猴子动作击鼓。老年人看到这个舞蹈还能唤起祭祀亡灵的回忆，青年人则完全把它当成娱乐了。目前，这种源于巫术的艺术，对于鬼神观念的扬弃仍不多见，但它在苗族巫术史上的意义不可低估，连同前面提到的五种鼓点的开禁，在苗民的意识领域内实是一次伟大的革命。

于是我们把‘艺术”同‘巫术”相分裂的现象称为苗族巫术的流变。这种流变现象较多地存在于‘鼓社祭”、“还傩”、“接龙”、“闹尸”、“跳花”、“祭桥”、“芦笙会”等活动中。参加这些活动的人数多，少则几十，多则几千。其活动的宗教一巫术意义是祈神、求雨、求子、求福、求寿等等，这些巫术活动一般不是直接祈祷，而是用相应的舞蹈来表现。广西融水苗族的芒蒿舞，目的是消灾免难、祈求多子多孙、民族繁衍。除了这样的巫术意义外，人们可以通过这些活动走亲访友，男女青年可以谈情说爱。据民间传说芦笙节的来历，一是出于巫术目的，一是为苗族青年男女提供一个寻找心上人的机会。可见这类巫祭活动是娱神与娱人并重。但苗族青年日趋知识化、科学化、文明化，这一类巫术活动容易摆脱术一宗教的影响，以艺术的面目走向生活。

另一类苗族巫术很象化学里的共价化合物，其中的巫术、宗教、艺术的‘原子结构”有‘共用电子对”互相牵制，①“艺术”要闹独立目前尚不可能。如‘扫寨”、“驱

①根据化学原理，原子的最外层电子不易失去也不易得到，就有电子对共用。共用电子对形成的化合物叫共价化合物，这里是借它来比喻巫术、宗教和艺术的密不可分。

鬼”、“ 送魂”等等，这类活动急功近利，因为在乡民看来，“ 鬼”驱不走，主家马上就大祸临头，或者是睡在床上的病人马上死去，或者是送不走的亡灵回来作祟。这类巫术活动保留了古老的原始形态，不曾发生改变，更不会将祭坛的窗户打开，让文明的春风吹进来。

苗族巫术中的歌舞乐有走向生活的趋势，其造型艺术也不例外。苗族的服饰、银饰大多是为了满足审美需要，但仍有一部分具有巫术性质。其中一类是将巫师的形象直接绣在衣服上，巫师形象庄严肃穆，身佩执法长剑，举着装有降伏恶鬼法力的葫芦，笼罩着神秘莫测的气氛。①另一类是将牛、龙、狗等图腾物用在银饰上、衣饰上，企望通过交感得到保护。从水牛角的衍变就可看出它的流变轨迹。苗族崇拜牛，把牛称为水龙，祭祖要杀牛，而且要把牛角挂在向东的中柱上或神龛下，象征着祖宗的灵魂永远依附在牛角上。祭鼓时木鼓挂在形如牛角的木桩上，许多芦笙场中间挂铜鼓的木桩也形如牛角。显然这种造型只有巫术意义。后来苗族姑娘模拟牛角做成银饰，表现了艺术与巫术的分离。最有趣的是一九八九年贵州民间文艺汇演，将水牛角作为会徽居中悬挂，显然这儿的巫术意义已经没有了。因此，苗族巫术中的造型艺术也显示了走向生活的趋势。

以上我们分析了苗族巫术中的歌舞乐与造型艺术的发展与流变。因为苗族巫术中的巫术与艺术有互渗性，巫术艺术的流变会对苗族巫术产生根本性的影响，也就是说苗巫艺术走向生活能促使苗族巫术的消亡。

---

①见《 苗族民间剪纸》，贵州美术出版社。

（四）苗族巫术的消亡

曾经在一个时期内，苗族巫术被看着只具有消极作用的现象而被否定。其实从民俗学和文化人类学的高度，对其进行多视角的考察便会发现在某些特定的历史时期，特定的社会领域，它对人类文化的发展和社会文明的进步曾起过积极的推动作用。

苗族巫术的积极意义主要体现在这样四个方面。

一、苗民族所处的环境恶劣，决定了他掌握的知识不能完全控制自己所处的环境，但他能勇于探索和追求，期望当自然的主人。尽管巫术采取了虚幻、神秘的形式，但它毕竟涵盖了苗民族要求征服自然和改造自然的强烈愿望和积极探索的科学倾向。

二、能够调节人们心理和心理的不平衡状态，重新塑造完整的人格。为保证自己的行为取得预期的结果，其巫术仪式带有强烈的人为意向—— 成功。弗洛伊德说过：“ 心灵包含有感情、思想欲望等等作用，而思想和欲望却可以说是潜意识的。”①正是由于意向的这种潜意识作用，使得巫术多表现出人们预期的愿望。偶尔得到神灵慷慨赞允，会大大增强人们生活的信心和奋斗的勇气。

三、它对艺术的产生和发展，甚至对于科学的进步也曾起过积极作用。苗族巫术与歌舞乐密不可分，情感浓烈、想象奇特。屈原曾借其旧瓶装新酒，开创了中国浪漫主义的先

①见弗洛伊德《 精神分析引论》。

河。苗族巫师既会看“鬼”又会看病，有的会各种草药，从一定意义上讲苗族巫师促进了医药科学的发展。

四、它是一种自然和社会的组织力量。苗族屡遭不幸。苗族社会需要一种共同的观念、信仰和礼仪来统一人的心理、思想和行为，苗族巫术正好满足了这一要求。苗族巫术有聚众性，“法师们靠其秘传的知识，常可完全的或大部分的控制着团体的实际行动而成为社区中的要人。”（马林诺夫斯基《文化论》）充当着组织社会成员，创建社会秩序的重要角色，特别是苗族巫师与自然领袖相结合，或者说当超自然的感觉和敬仰权威的意识联合在一起的时候，那种组织社会成员的力量就更加强大。苗族屡遭不幸而未从地球上消失，巫术的组织力量不容低估。

作为一种文化现象，苗族巫术的劣质也不少，其主要包括愚昧、落后与浪费，特别是浪费。《苗族简史》上说：“苗族……杀牲供祭，但求免灾，破费在所不惜。”严如煜在《苗防备览·风俗》里说：“湘西各厅每年‘吃牛，祭祖都在万数以上。”其浪费之大可见一斑。浪费是经济损失，愚昧是心灵创痛。有的苗民有病求鬼不求医。前几年融水县滚贝乡平等村富发屯赵×有小孩患肺炎，就医本可治愈，但赵×信巫不信医，连续杀猪九头行巫去邪，结果人财两空，造成悲剧。①苗族的巫术具有诗化思维特征，不讲求逻辑、矛盾律，因而会阻碍苗民族向科学进军的步伐。

通过苗族巫术的优质与劣质之比较，我们发现了这么一个规律：它的优质大都表现在历史上，而劣质却是纵贯古

①梁平先《广西融水苗族的原始宗教》，载《苗学研究》（一）第158页。

今。这即是苗族巫术的黄金时代已经过去，要逐渐走向消亡，这是历史发展的必然。

从苗族巫术的流变情形我们大抵可以推断出它的消亡规律：它的巫术、宗教、艺术的混融结构，将逐渐解体，最后扬弃巫术与宗教意义，以艺术的面目走向生活。“艺术”宣告独立，人们对巫术与宗教的热情就会大大降低。它就自然而然地走向消亡。

目前有无条件使苗族巫术走向消亡呢？有的，归纳起来有四点。

一、经济的发展必然迫使上层建筑变革。随着四个现代化的深入，经济的发展将会促使偏僻苗乡自给自足的小农经济解体。苗族巫术将不适应新的经济基础的需要走向消亡。

二、用科学、文化武装起来的苗族后代，特别是具有影响的苗族知识分子会促使它消亡。现代文化教育讲究科学和逻辑，文明教育必将对它的‘互渗律”提出挑战。未来的科学事实也会使苗民自动放弃巫术信仰。假如以后人类开发月球，苗民看到月球不是一个“大鼓场”，祖先也不在那儿跳舞，他们怎么会对那种送魂仪式感兴趣呢？

三、各民族文化特征的淡化、消融，走向大一统的文化历史潮流必将促使苗族巫术的消亡。在这个潮流面前，各民族的文化要发生碰撞、影响与兼并，在文化的比照中，人们会毫不留情地选优淘劣。孔夫子的文化选择就是一个典型的例子。孔子的家属，可以追溯到殷纣王的庶兄微子启，作为殷王遗子的宋国贵族，他避难到鲁国，下距孔子不过五世。（参见《左传》昭公七年和司马迁《史记 孔子世家》等）孔子对殷文化表现了强烈的民族认同感。“吾非生而知之者，

好古（指殷文化遗存）敏以述之者也。”“述而不作信而好古：窃比于我老彭”（见《论语·述而》篇）。“老彭”是殷代著名贤人，与孔子同族。孔子昵称‘我老彭”即我们老彭，“好古”则意味着怀念殷商高度发达的重巫文化。而当他迁到鲁国后，从宋国的殷文化环境落入鲁国的周文化环境。他却作出了新的文化抉择：“周监（鉴）于二代（指夏商），郁郁乎文哉！吾从周”！（见《论语·八佾》）他对周的推崇，是对春秋时代文化现实的承认，是对殷周文化交融过程和周文化承先启后作用的历史总结。他感到周文化的坚实力量，看到了周文化的远大前程，这才决心与之共命运。在两种文化进行抗衡与交融的时期，二千多年前的孔子能择优淘劣，我们，乃至后辈的苗族知识分子不能作出这种抉择吗？

四、社会主义精神文明的濡染熏陶会加速苗族巫术的消亡。党和政府不但从人力物力财力上支援苗区的经济建设，也不断地用社会主义精神文明来教育苗族群众。会使愚昧落后的乡民放弃鬼神观念，跟上社会主义的文明步伐。

任何事物都有发生、发展、消亡的过程，苗族巫术也不例外。值得一提的是，作为一种文化现象，它是群体的意愿。外因只能促使它变化，不能逼迫它消亡。文革十年对其禁而不止可作佐证。苗族巫术的消亡需要一定的时间，且只能是自然而然、水到渠成、瓜熟蒂落。

苗族巫术文化基因的组合方式

巫术与宗教常常紧密交织，难以分辨，因此，何为巫术何为宗教很难界定。叶舒宪在《 探索非理性的世界》里认为二者是有区别的‘ 一个常见的判别尺度是：巫术能够命令超自然力，而绝大多数宗教信徒则把主宰行动的决定权都奉献到了神明手中，因而只依赖服从超自然力。 ”如果用这种尺度来衡量苗族巫术的话，就有些不实用了。因为苗族巫师既能在神判中唤来风雨雷电，将心怀不正的一方打翻在地，又能送姑娘去神游冥界把阴府的密事展示。这即是说，苗族巫术既能够命令超自然力，又把决定权奉献给神明，依赖服从超自然力。因此，上述尺度对某些巫术是适用的，对某些却不一定。这说明，尽管世界各国、各民族的巫术的文化基因有相同相似之处，但毕竟存在着差别，因此，本文试图把苗族巫术放到世界文化大背景上进行考察，探讨一下苗族巫术文化基因的组合方式及其与他民族巫术的区别。

为了说清楚这个问题，我们得先把各民族的文化基因作一简单的阐述。

十九世纪末兴起的文化人类学，跨越民族和国界，研究整个人类文化的起源、发展和变迁过程，比较各族、各国、各地区和各社群之间的文化异同，以求发现文化现象的共同

规律，确定个别文化的特异模式。

弗雷泽的《金枝》对于巫术与宗教的研究主要建树在于确立了交感巫术原理和禁忌的观念，从而为理解诸多的早期文化现象提供了新的答案。弗雷泽提出，在原始人的世界观中，人类与自然之间始终存在着某种交互感应的关系，人可以通过各种象征的活动把自己的愿望、意志强行投射到自然中去，达到操纵和控制自然客体的目的。原始人的这类象征性活动便是所谓交感巫术信仰的实际表现。

按照巫术世界观，人与自然之间是交相感应的，农作物的丰产与人类自身的生产都遵循着同一原则，而且二者之间可以彼此促进。因此，古巴比伦每年春分举行新年庆典之际，部落男女集合于野，一方面是保证人类社会的生殖和大地回春、万物复苏的集体性交，另一方面是象征参加庆典者死而复活的成年人的入社礼。在日本，正月初二或初四叫始农节。这天要在地里插上松枝，松枝前摆上供品，如果乌鸦吃了供品则预示丰收。显然松枝是禾苗的象征，乌鸦是田神使者。

在今人看来，空间、时间的观念与具体的事物和颜色的关系都不大。但在原始人那儿，经过象征思维的折射，便会合情合理。紫燕春分来秋分去，古人就以燕子隐喻夏天，夏天紫燕繁殖，于是燕子又是嫁娶、生育之象征。《墨子》还把鸡、狗、羊、猪来指代东、南、西、北，其四方所配的四种动物与当时人的方位定向密切相关的图腾标记。以鸡代东方，实指东夷部落的鸟崇拜；南方部族奉祀犬为祖神；西方的羌人以羊为图腾；北方部落以猪为图腾。

这说明无论东方或西方，都曾经出现过一个巫术的时

代。

巫术曾经是人们的世界观和方法论的一个重要组成部分。弗雷泽曾经分析过巫术的思维基础，他认为：“这些原则本身可以分解为两个部分：第一，同类产生同类，或者说，结果类似于原因；第二，事物彼此一经有所接触，在其有形的接触被切断之后，还会继续在一定距离之外对彼此发生作用。前一条法则可以叫做类似法则，后一条原则可以叫做接触法则或感染法则。”①其实无论是“类似法则”或者是“感染法则”，都离不开象征形式。这一点苗族巫术表现得尤为明显。

黔东南苗族有崇拜芭茅草的习俗。老人死了，在埋葬之前，必须请巫师来为死者开路、送魂。巫师右手拿一把芭茅草，沾着清水挥洒，一边念送魂词。“巫师手上拿的几片芭茅叶，标志着几把利剑，一是用来驱邪压魔为死者开路，二是用来警告死魂，不准带活人的魂魄一起上天。”②由于类比的因果观念使得芭茅叶与利剑之间产生了隐喻关系，这是象征形式的基础。还有一种是以部分代整体的隐喻关系。苗族为了祈求幸福，便举行仪式把龙从水井里接到神坛上来。

这种“象征”正是各种巫术文化背后隐藏着的一个共同的功能体。正如卡西尔在《象征形式哲学》中所指出的那样，“象征”（又译作“符号”）指的是“人类区别于动物的一种根本性的意指功能”。这种意指功能在象征形式中，能指和所指的关系，在今天看来是武断任意的，但在原始人看来却合情合理，这需要解释者的创造来积极配合，不然，

①弗雷泽《巫术》第一卷，第52页。

②杨德《黔东南地区苗族习俗中对芭茅草的崇拜》，载《贵州民族研究》1988年第2期。

龙生活在井里，是无论如何也解释不通的。

实际上，“象征形式”是卡西尔哲学的理论基石。他认为凡动物都有“感受系统”和“反应系统”，但人之所以为人在于他还有“象征系统”。人类精神文化的所有具体形式——语言、神话、宗教……无一不是象征活动所创制的产品。有了这些产品，人不再单纯地生活在一个物理世界中，人自己给自己又创造了一个象征的符号世界，通过这个符号世界，人类的生活经验得以组织、积累，人类的知识、思想得以传播、延续。

因此，无论从现有的文化现象，或是从大的文化背景来考察，“象征形式”都是巫术文化中的一个不可缺少的基因。

巫术文化的另一个基因叫“曼纳”观念。这是人类学家科德林顿在美拉尼西亚土著人那里发现的。“曼纳”是一种超自然的神秘力量，是在物质与精神、人格的存在与非人格的存在之间尚未分化以前的世界中起作用的力量。“曼纳”通过风、火、雷、电等自然力或水、石等自然物而起作用，并能附着于人和物。曼纳观念的出现原是原始人惊异时的感叹词：比如北美贡奎因人的“曼尼特”、易洛魁人的“奥伦达”，或黔东南苗族的“奥吙”……这惊异中包含两种对立的情感，一方面是赞美，另一方面是畏惧。正由于这两种情感的交织，“曼纳”就成了一种别于世俗事物的神圣“东西”，所以对它的冒犯或亵渎便意味着危险或灾祸，由此导出了原始人的“禁忌”。

这种“曼纳”观念表现在许多方面。比如人死之后，对死者怀有哀惜和恐怖两种相反的情感，按日本人的信仰

说，死者并非立即就能成为祖灵，而且要靠孝子（孙）按一定的传统方式举行祭祀和超度。其包含叫魂、安定怨魂、超度怨魂等，手续一件也不能省。在日本冲绳坚岛，则将死者用草席包裹起来，放在后山的草丛里，然后，其家属、亲友每天去看一回死者面孔，直至尸体腐烂。如果死的是年轻人，则死者的生前伙伴，每晚必携带酒肴和乐器到草丛里去，每人看一遍死者的面孔，便使劲跳舞以安慰死者的灵魂。①

世界各国具有图腾崇拜的民族，首先是对图腾物禁猎、禁食，后来逐渐突破了，但还保留着一些图腾崇拜的残余，以示对这种突破的补偿，如鄂伦春族和赫哲族中猎熊后，要举行特殊仪式来祭祀，女人不能参加，目的是为了赎罪。

苗族的吃新节，其实也是这种‘禁忌”的产物。苗族认为万物有灵，自然谷物也不例外。每到谷物成熟，即将收割之时，割来新稻举行仪式，其本义是一种赎罪祭，目的在于向谷神或谷灵谢罪，因为秋收之际人们必然要用镰刀之类刃器割倒谷物，并将其碾碎，这种举动在原始先民看来是对谷物神灵的暴力摧残，因而是一种罪过，在初民心理上，这种罪过不赎清，秋收后的食物是不能安享的。德国人类学家利普斯在《事物的起源》中写道：“在所谓‘万物有灵论’的世界观中，植物、动物、天体、山脉、河流都被原始人赋予与其相等的灵魂和精灵。许多非洲土著居民砍树，砍第一次都要倒一些棕榈油在土中，这样被激怒的树的灵魂就会从‘攻击者，那里引开，他因而可以免遭报复。北美印第安人

①（日）关敬吾《民俗学》--，中国民间文艺出版社。

乞求猎物原宥的习俗，出于同样的信仰。”

这些例子说明，各国、各民族的巫术文化都离不开“曼纳”观念。但“曼纳”观念是情感的聚合，在巫术仪式中，参加者都要释放出一些情感能，因此，巫术的施行者都是把巫术对象当成如自己一般的有情有意，所谓“我看青山多妩媚，青山看我应如是”正是这种文化基因的生动写照，这就衍生出巫术文化的第三个基因——“移情”。

上文提到的死者生前的伙伴，带着酒肴和乐器到山坡上使劲跳舞，以安慰死者的灵魂，并非认为“死者长已已”，而是认为伙伴的灵魂还能同他们一起吃、一起喝，一起舞、一起歌。

在非洲，原始初民为了使庄稼长得快，便对着庄稼跳舞，相信他们的示范会在庄稼身上激起一种竟赛精神，促使它们生长得象他们跳的那样高。

在澳大利亚，一个部落在将和它的邻居打仗之前先跳战争舞，目的在于逐步激起好战情感，战士们跳着跳着就逐渐深信自己是不可战胜的了。

因此，通常所说的“白巫”实际上是在表演者身上引起被认为对生活的劳作是必需的或有用的情感；“黑巫”则是在表演者的敌人身上，引起对这些人的有害的情感。

这种“移情”特别是在祭祀仪式中表现得尤为明显。史密斯说：“献祭的基本观念，并非神圣的纳贡的观念，而是通过共同分享神圣祭物的血肉而在神与其崇拜者之间进行交流的观念。”①

①转引自《比较宗教学史》，〔英〕埃里克·丁·夏普著，上海人民出版社第105页。

至此我们可以得出结论：巫术文化的基因，离不开象征形式、“ 曼纳观念 ”和移情三要素。任何国家、任何民族的巫术都是这样。

为什么不同时代、不同地域的各个文化群落的巫术文化基因都相同呢？心理学家容格作了回答。他的研究具有划时代的意义。他认为这是‘ 内在的原始心理的投射，是原始人自发的象征思维的产品。 ”①这种解释比较令人信服。那么，是否能说，文化基因相同，不同地域、不同民族的巫术所体现出的人的主体精神就是一样的呢？不一定。就象金钢石和碳，它们构成原素是一样的，但由于原素的量不同而产生了本质的差异，一个很硬，一个很脆。根据这个原理，弱化，或强化内中的一个基因，都会使巫术的性质发生变化。一般来说，弱化‘ 曼纳 ”观念、强化其它两个基因的巫术，能显示出主体精神的自觉，比较方便于逻辑思维的转化；而弱化象征形式，强化其它两个因素的巫术，其施行者比较崇拜鬼神、依附鬼神，诗的智慧之花开得比较鲜艳，但跳出原始思维的网络要花较大的力气。苗族崇拜巫鬼，因此他的巫术是与鬼神紧密地联系在一起的，它不属于前者而属于后者，从苗族的巫术文化现象来看，也是这样。为了说明这种特征，我们不妨将苗族巫术与他民族的巫术进行比较，其本质的差异就会看得更清楚了。

用巫术控制雨水是世界各国、各民族都具有的习俗。我们通过苗族的祈雨和其他民族祈雨的区别，就可以看出苗族巫术文化基因组合方式的形成规律了。

①转引自《 探索非理性的世界》，四川人民出版社。

水是生命之源，没有雨，蔬菜会干枯，人畜会焦渴死亡,于是原始人基于顺势或模拟的巫术原则而祈雨。英·俄罗斯德尔普特附近一个村子里，当人们渴望雨水时，三个男人便爬到古圣墓地里的一棵枞树上。一个拿着鎯头敲打水桶以模仿雷鸣，另一个撞击两个燃着的火把使火星飞迸以模拟闪电。而被称做祈雨师的第三个人则手执一束细树枝，从一个容器中沾出水来洒向四方。在新几内亚西边一个名叫哈尔马赫拉的大岛上，男巫求雨的方法是把一根特殊的树枝浸在水中，然后挥动滴着水的树枝把地面润湿；在新不列颠，祈雨法师把红的、绿的爬藤缠绕在香蕉叶上，用水将它浇湿再埋入土中，然后他嘴里发出模仿下雨的哗哗声。通过巫术形式与祈求对象的一一对应关系来达到求雨的目的，这是比较典型的象征形式。在这种"象征形式"中既有可以"直接感觉到的指符"，又有"可以推知和理解的被指（罗曼·雅各布森语）这种求雨形式对于文明人来说，纯属无稽之谈，但内中却没有对鬼神的依附与崇拜，显示了主体欲战胜自然、控制自然的努力。

在有的民族中，巫术存在着依附于神灵而又加罪于神灵的现象。

有时，当一次干旱延续过久，人们放弃所有模拟巫术的常用戏法，极其愤怒地不再白费力气去念咒语，而改为用恫吓、咒骂甚至干脆用气力去向苍天强要雨水。在日本一个村庄里，当那位守护神已经长久地对农民们的求雨祷告充耳不闻时，人们便推倒它的偶像，一面高声咒骂，一面将它头朝下地扔进一块发臭的稻田里。他们说："你自己也在这儿呆上一阵子吧！炽热的阳光已经燃焦了我们干裂了的田里的庄

稼。我们倒要看看烤你几天以后有什么感觉！”在类似的情况下，塞内冈比亚的菲洛普人的做法是拽倒他们的崇拜物，并拖着它在田地周围一边走一边咒骂直到下雨为止。

这类求雨巫术表现了施行巫术的人的矛盾心理。他们寄希望于掌握“总水管”大权的超自然神物，但一旦目的达不到时，又敢于冒犯神灵，把它打翻在地。这类巫术的“曼纳”基因与其说是被强化了，还不如说是被弱化了。因为它毕竟也显示了主体精神的自觉，只是由于未掌握科学知识，只能作出这种无可奈何的抗争。

苗族求雨祭祀有别于以上两种类型。

在黔东南的一些苗族村寨，至今还保留着祭神求雨的习俗。每当久旱不雨，庄稼受到威胁时，苗寨理老便要组织全寨的男主人到山上进行祭神求雨活动。祭祀开始，巫师头戴反三脚（草编织的），身上倒披蓑衣，左肩挂一支白线，右手持几片芭茅叶，一边念祭词，一边用芭茅叶沾着清水上下挥洒。念毕，巫师叫理老提着水桶向参加祭祀活动的人泼洒出去。于是众人高呼：“下雨了！老天下雨了！”这种祈雨活动，无疑是从古代蚩尤那儿沿袭下来的。《荒北经》上曾有这样的记载：“大荒之中有山名曰不句，海水入焉……有人青衣，名曰黄帝女魃。蚩尤作兵伐黄帝，黄帝乃令应龙攻之冀州之野，应龙畜水，蚩尤请风伯雨师纵大雨，黄帝乃下天女曰魃。雨止，杀蚩尤。魃不得上，所居不雨。”蚩尤是苗族的祖先神，传说是一位铁头铜额，兽身人语的勇猛战将，巫师的这身装束象征着这位祖神，以此来威镇阻止下雨的鬼怪。《龙鱼河图》里说：“蚩尤殁后，天下复扰乱，黄帝遂画蚩尤形象以威天下，天下咸谓蚩尤不死，八方万帮皆为

弭服。”苗族巫师正是借蚩尤的神威来降鬼魔，以求掌握“水龙头”的神灵能迅速履行职责。因此，用“祭神求雨”才能概括苗族祈雨的全部内容。

但往往有很多时候，“祭神求雨”会神不灵雨不来，但他们决不会把他们崇拜的神灵打翻在地的。

强化“曼纳基因”的特征，苗族的其他巫术中也很明显。

苗族曾经历过农耕社会》按理离不开土地的崇拜，象汉民族一样进行社稷祭祀。《白虎通义》上说：“王者所以社稷何？为天下求福报功。人非土不立、非谷不食。土地广博，不可遍敬也；五谷众多，不可一一而祭也。故封土立社，示有土尊；稷五谷之长，故封稷而祭之也。”但苗族祭祀中却缺乏这方面的内容，这在苗族看来，有鬼神保佑，便可以取得战争的胜利，战争胜利了土地也就不成其为问题了。苗族崇尚万物，崇拜祖先，信奉鬼神。《永绥厅志》上说苗民有七十二堂神，其实，细究起来还不止这么多。人不能生育就是“期者留”鬼作祟；秧苗长得不好，是“期者牙”鬼在暗中毁坏；人被溺死，罪责不在于水，而是“西翁”鬼在拖脚。苗族巫术大多离不开鬼神，活动规模不等，有的上千人，有的不到十人，诸如“还傩愿”、“接龙”、“架桥补路”，“叫魂”、“驱鬼”、“吃牯脏”、“丧葬祭祀”等。苗族没有其它宗教，信奉多神教，因此，苗族的多神教与巫术是紧密地结合在一起的，二者难分难辨。这都是由于“曼纳”和“移情”基因被强化了的缘故。

强化的结果使得人的自主、自强精神受到了削弱。这在丧葬巫术活动中表现得更为显著。巴比伦人、印度人都崇拜

太阳，连死后的坟墓都要向着东方。其意思是太阳每天从东出发至西落下。落下后在地下世界反方向运行直到次日清晨重新出现在东方，因此崇拜太阳意谓着复活，这样人就能够超越死亡，获得再生。而苗族则崇拜月亮，把月亮看成极乐世界，祖灵一旦进入月亮“大鼓场”就能得到快乐，阴安阳乐，儿孙们也因此会福寿绵延了。一个追求再生，一个追求祖灵护佑，主体精神的差异可见一斑。

如果说其他民族有巫术→宗教→科学这一进化程序的话，那么苗族巫术的发展顺序只能是巫术→宗教→艺术，因为一旦到了对神力的信仰发生怀疑和动摇之际，真正的科学才能应运而生。从苗族巫术文化基因的组合形式上看，苗族巫术走向艺术比走向科学容易。苗族巫术对艺术的发展有极大的促进作用，[①]但对科学却无益，其根本原因在于强化“曼纳”基因，抑制了人的主体精神。

具有这种文化特征的巫术不是苗族所独有，只是苗族比较典型、比较有代表性罢了。各民族巫术文化基因的特定组合方式所构成的文化特征，会通过各种渠道积淀在集体无意识之中，因此，研究本民族的巫术文化基因的特定组合方式，对发扬本民族的文化长处、扬弃其短处，更新文化特质，都具有重要意义。

①参看本书《苗族巫术艺术》

苗族‘ 巫术艺术”

苗族的巫术文化以信鬼好巫、多神崇拜为内容，在中国文化史上产生过较大的影响。《 永绥厅志》上说苗民有七十堂神，其实，细究起来，还不止这个数。苗族受万物有灵论的影响，认为鬼神无处不有。因此，为了使一切顺利，就必须借助那些可能与他为善的超自然力得以保证，或者防范那些可能对他贻害的超自然力以避免灾星。要达到这两个目的，苗族认为非通过巫术不可。

众所周知：巫术必须具备咒语、仪式和仪式执行者这三个要素，离开其中一个便算不得是巫术。苗族的巫术活动规模不等，有的上千人，有的不到十人，诸如‘ 还傩愿 ”、“ 接龙 ”、 架桥补路 ”、“ 叫魂 ”、 驱鬼 ”、 吃牯脏 ”等等，大量的苗族民间文学资料证明，这类活动除唯心主义糟粕成分之外，便是苗族传统文化的一部分。鬼师举行的巫术仪式中，常常混杂着有关民族历史、哲学、诗歌、神话故事、小戏，音乐、舞蹈、乐器等等。它们常常与苗族巫教仪式一同存在于互为表里交杂的统一体内。那么苗族巫术艺术有无区别呢？它自身的特点如何呢？我们认为有必要对其进行探讨和研究。

（一）概念的由来及内涵

“巫术艺术”这个古怪的名称是从原始文化的人类学中借用来的。英国美学家罗宾·乔治·科林伍德在他的《艺术原理》①中曾细加描述过。他认为：“巫术艺术追求实用的目的，它激发情感并使之保持下去，以便在日后的实际活动中再释放出来，从而作为推动实际活动的一种情感能量，换句话说：具有宣传、鼓动职能的艺术都为巫术艺术。比如说：“爱国诗歌、校歌、名人肖像或政治家塑象、战争回忆录、回顾历史事件的图画或剧本、军乐，以及一切形式不计其数的庆典、游行式和典礼，它们的目的都在于激发人们对国家、城邦、政党、阶级、家庭或任何其他社会或政治团体的忠诚。这一切活动，只要它们的目的不是使唤起的情感在当时当地就释放在唤起情感的体验中，而是将它们导入日常生活的活动中，并为了有关的社会和政治团体的利益而调整这些活动，它们就都属于巫术。”②我们所讨论的苗族巫术艺术与其有相似之处，但概念的外延没有这样宽泛。苗族巫术艺术仅指苗民在本民族鬼师主持下与巫术仪式中（或咒语中）所包含的诗歌、神话、音乐、舞蹈等。因此，苗族的巫术艺术较之科林伍德说的‘巫术艺术”，概念要窄得多。苗族巫教与多神崇拜，在历史上给苗族社会形成一个充满巫文化

①中国社会科学出版社出版。

②见《艺术原理》，中国社会科学出版社出版，〔英〕罗宾·乔治·科林伍德著。

色彩的多层次多侧面的巫教文化“网落”，这就注定了苗族巫术应具有自身的特点。

（二）与其他民族的比较

大凡巫术艺术都有目的性。其目的是娱神与娱人。在世界各个民族中，宗教节日与民族节日同一的现象极为普遍。正是在这二者的关系上，苗族的巫术艺术正好显示了它自身的特点。苗族的巫术艺术偏重于娱神，而其他民族的巫术艺术偏重于娱人，或先为娱神，后转化为娱人，娱神的因素逐渐消失。这一区别表现在宗教歌舞中犹为明显。

宗教歌舞一般都比较严肃、庄重，专门用于祭祀，娱神的意味比较浓厚，但随着人类文化水平的提高，宗教势力日趋削弱，于是某些宗教歌舞虽然照常演出，但其娱神的性质逐渐减少，甚而消失。在许多民族中，凭借宗教节日尽情游乐，年轻人利用此良机，相互结识，缔结良缘。《墨子·明鬼》上说：“燕之有祖，当齐之有杜稷，宋之有桑林，楚之有云梦也。此男女之所属而观也。”“桑林”即“桑林之社”，原来是殷人崇祀的一位地方保护神。从商汤开始，就已经祭祀了。《帝王世纪》上说：“汤自伐桀后，大旱七年。殷史卜曰：‘当以人祷。’汤曰：‘吾所为请雨者，民也。若必以人祷，吾请自当。’遂斋戒，剪发断爪，以己为牲，祷于桑林之社。言未已而大雨，方数千里。”①看来桑林之社还很“灵验”，商人一直尊奉，所以武王克商之后，

① 引自《艺文类聚》卷二十二。

仍由宋人祭祀。祭祀桑林之时，伴有宗教歌舞，这就叫桑林歌舞。庄子在《 庖丁解牛》还说解牛时用刀的节奏‘ 合于桑林之舞 ”，说明春秋战国时期已有水平很高的桑林之舞出现。《 左传》襄公十年 :“ 宋公享晋侯于楚丘，请以《 桑林》，荀莹辞。荀偃、士丐曰 : ‘ 诸侯宋、鲁，于是观礼。鲁有禘乐，宾祭用之。宋以《 桑林》享君，不亦可乎 ? ’ 舞师题以旌夏，晋侯惧而退入于房。去旌，卒享而还。及著雍，疾。 ” 当时，各国宫庭中经常演出不同类型的音乐歌舞，纯以娱人。但由于桑林之舞中还保留着一些原始宗教恐怖气氛，对不熟悉情况的人来说，甚至会吓出病来，但宋人把它作为最好的节目介绍给上宾，说明它的功用纯以娱人为主了。

在西方古代，一些部落将与邻居打仗之前先跳战争舞，目的在于激发好战情感,战士们跳着跳着就逐渐深信自己不可战胜了。农民也喜欢围着庄稼、羊群跳舞，希望庄稼、羊群能按照人的意志生长。这些巫术活动中鬼神观念极其淡薄，因而这些巫术艺术很容易从娱神转而为娱人。

而苗族的巫术艺术鬼神观念极重，虽也有娱人的功用，但始终摆脱不了鬼神观念的束缚，难得对鬼神实行应有的超越。

苗族请鬼师敬神祭祖，大多数情况是主家有了灾星，或有人患病不起，或作事不顺利，或结婚多年不育等，认为撞了鬼，要请鬼师来送鬼。鬼师是阴阳两界都能生活的 两栖类 ”。他们能通过蛋、米等看出鬼的模样来。因而不同的鬼将采用不同的祭祀方法。比如人落魂了，就用红绿鸡蛋、糯米饭团，在门口、寨头、桥边，由巫师一边烧钱纸，一边叫

魂。再如某家某人久病不愈，祭祀一切鬼神都不见好，那么就得用大牲畜祭祀，规模相当盛大，耗费也较多。

苗族巫术活动的另一种方式是老人去世之后，唱的丧葬风俗歌。唱的时候要焚烧死者生前用的头巾、腰带、裹脚巾等,因此这歌名叫《焚巾曲》,唱这些歌的目的,是送死者的灵魂沿着祖先迁徙过来的道路，一步步回到远古祖先居住的地方，然后再送他上天到始祖蝴蝶妈妈和远祖央公居住的月亮上去。亡人的灵魂上了天堂,“阴安阳乐”，才能赐福给后代儿孙。但这样的歌“平时不能唱，在老人寿终正寝后埋葬的当天夜里才能唱，并且不是一般人唱，而是请巫师唱。”①因此这样的歌不可能由娱神转为娱人。苗族巫术活动大多比较严肃，就连祈求祖先赏赐子孙的“浴水花竹”的祭祖活动，以模拟崇拜男女性器官为内容，被追逐的妇女也不准羞涩嬉笑。

苗族巫术活动的第三种方式是：主家一不遇灾星，二没有丧事，只因生活平平，希望得到神灵的护佑，获得大富大贵，或遇特大喜讯，要喜上加喜，以谢神灵。这类活动大都是迎接善神，较之前两种方式要欢快得多，娱人的成分要多些，但神的存在仍然如故。纯粹娱人的情况很少。比如黔东南苗族接龙活动就是如此。这种活动寓神话、古歌、戏剧、音乐、舞蹈于一炉，主人家除了杀猪宰羊敬龙神、安龙位外，还要敲锣打鼓、踏着笙歌到水边把龙引进家来。户主男扮演龙公，主妇扮演龙母。龙公龙母后面是乐队与盛装的青年男女，各持彩旗，载歌载舞，人流如一条游龙逶迤到户主

①引自《民间文学资料》第48集，中国民间文艺研究会贵州分会编。

家来。看来娱神的成分还是要多些。

或许有人问，黔东南地区的“吃牯脏”、“吃新节”等活动，原来都是比较大型的祭祖活动，现在却变成民族节日了，不是由娱神转而为娱人了吗？这种宗教节日与民族节日同一的现象的确存在着，但严格说来，仅是时间上的同一。民族节日中的吹芦笙、唱情歌本身不属于“宗教歌舞”，因此不属于我们讨论的范围之内。

苗族是否有宗教歌舞呢？有的。比如黔东南的大型祭祖活动“囊疆牛”（即吃牯脏）中的“刹疆舞”与接龙中龙公龙母的歌舞都属于它的范围。跳“刹疆舞”时，无论男女老少都汇集到嘎牛①家踩“牛绍”（木鼓），又名踩鼓，每人肩扛一把长把砍刀，一边唱一边舞，有时还故意拿嘎牛的妻子开心，当鼓点落到某一节拍时，大家都同时向悬吊“牛绍”的横杠砍一刀（象征性的）。盛装的妇女为了得到祖先保佑，向“牛绍”献花带，围着男人们翩翩起舞。舞蹈雄壮、古雅、热烈、激昂。这种舞蹈是比较典型的“宗教歌舞”，它属于我们探讨的苗族“巫术艺术”之一。

“刹疆舞”至今还未变成专供人娱乐的节目。而且人们在歌舞时也极端有分寸，不敢真用刀砍，只作象征性动作。据说谁砍断横杠谁就断子绝孙，是相当严肃的。因此，苗族宗教节日和民族节日虽有相似的现象，但与“巫术艺术”本身没有直接联系。

①活动头头．是由“神”选定的，详见《苗族风俗与风俗传说》，黔东南州文化局编。

（三）苗族巫术艺术的特征

前面我们说过，苗族巫术艺术有其目的性，通过娱神得到神灵的护佑，属于科林伍德探讨的“巫术艺术”的范畴之内。

苗族巫术艺术之所以千百年不衰，除了其他原因外，其艺术的吸引力不可低估。其艺术特征主要表现在以下四个方面：

一、想象性。苗族巫术艺术具有丰富的想象性。凭借想象可以下通黄泉，上穷碧落，“形在江海之上，心存魏阙之下”（刘勰语）。苗族的《焚巾曲》计一千余行，从地下追述到天上。从死者的恋爱、生儿育女，追述到死后进入极乐世界——月亮上方。在那儿“铜鼓冬冬响，祖先在踩鼓”。那儿有祖公姜央、祖婆蝴蝶妈妈，有最聪明的小伙子“宝东哈”、最忠于爱情的女子“妮鸠秀”，还有苗族西施仰阿莎。歌唱道：“月亮真是好，／月亮大鼓场，／妈妈在天上，／进到铜鼓场，／去招金银来。／妈妈永别我们，／永远不回还。”／①可见苗族信鬼好巫，真以为冥冥之中有鬼神存在，真以为祖先在冥冥之中护佑着自己的儿孙，于是请巫师在敬神时，总是幻化出一幅美丽的图画来：“让我们那下方的祖先啊，／那水竹老人，／月亮老人，／坐在干净的桥上，／吃饱喝足，／吃了背崽来送，／背财来给！”

二、象征性。主要体现在举行巫术仪式的工具上，（即

①引自《民间文学资料》第48集，中国民间文艺研究会贵州分会编。

巫术艺术的道具上）。黔东南苗族在大树脚或河边杀牛祭天神，巫师唱道：“我们不煮酸汤，辣菜，／煮的是块块大肉，／心肝齐全……”。这儿的“心肝齐全”具有双关意义，即用心肝表示人对神的全心全意。贵州施秉苗族秧苗遭虫灾之后，要祭“福灵”（白天神），剪十二个纸人，象征鬼神偶象，用一根木棒象征一座桥，说福灵过桥来。

三、情感性。苗族巫术艺术饱含着情感。情感以不同的巫术仪式而有所变化。苗民常把鬼神人格化，求神保佑就像求人帮忙一样。“我们的老祖宗，／回到老家去，／你们来时顺利，／去时平安哟！”／①这类巫歌巫词的抒情方式大多是直抒胸臆的。接龙时的巫歌也是如此：“堂屋挂彩亮堂堂，／挂彩堂屋做哪行？／堂屋挂彩亮堂堂，／挂彩堂屋接龙王……。”②龙是苗族吉祥幸福的象征，接龙活动一般是遇特大丰收，或需充喜——添福添寿、添子添孙时才举行。此巫歌用问答方式表现了欢快的心情，但其目的仍主要是娱神。

四、形象性。巫师既是封建迷信的传播者，又是苗族文化的宣传者。他们创造的巫术艺术颇有形象性。苗族祭鼓词，讲述蚂蚱、螳螂、公鸡、公鸭、水牯牛争当牺牲祭祀祖先的故事。蚂蚱会说话、螳螂会唱歌，说得有声有色，像一个优美的童话。在许多巫词里还塑造了许多优美的人物形象：“快看仰阿莎，／头花梳得亮花花。／打扮真美呀！／

①引自《民间文学资料》第59集，中国民间文艺研究会贵州分会编。

②引自《苗族风俗与风俗传说》，第179页，黔东南州文化局编。

额头肤色如栀子，／头发如青丝，／手指象竹笋，／面庞好比白银铸，／薄薄的嘴皮，／象个鱼篓口。”／ ①生动形象的比喻使仰阿莎形象栩栩如生，如在目前。《焚巾曲》里苗族远祖央公的英雄形象也显得鲜明、感人。在天下被水淹没时，央公给龙王借胡须当扁担，借龙鳞做撮箕，龙公说不过央公，只好“忍痛割爱”，表现了央公的智慧与英勇。

通过以上的简单分析，我们知道苗族巫术艺术虽然比不上“纯艺术”那么够味，但它已具有了艺术的基本特征。如果我们再进一步研究还会发现：苗族巫术艺术在本质上与浪漫主义诗歌（泛指文学）同源。德国浪漫主义理论家史雷格尔兄弟认为“浪漫主义”诗歌的本质在于它“能够凭借诗意的内省的翅膀翱翔于被描写者与描写者之间，在现实的与理想的利害关系方面是绝对自由的”；就在于“它是无限的和自由的，诗人的随意性不受任何法则约束是它的基本方法。”②在弗·史雷格尔看来，“浪漫主义”的本质是“以幻想的形式给我们以感伤主义的内容”。对于“感伤主义”的解释，他回答是：“这是令我们感动和感情在其中占着统治地位的东西——不是物质的而是精神的。”③苗族巫术艺术正是以“幻想的形式”来表现“感伤主义的内容”的。近年来许多专家学者对屈原的楚辞进行了研究，一致认为屈原的《九歌》与苗族的叫魂有渊源关系，也就是说，屈原从苗族巫术艺术中吸取了营养，开创了中国的一代诗风。所以我们认为苗族的巫术艺术开创了中国浪漫主义先河毫不过誉。

①引自《民间文学资料》第48集，中国民间文艺究研会贵州省分会编。

②③转引自〔苏〕波斯彼洛夫的《文学原理》。

（四）逻辑基点是什么

苗族巫术艺术的哲学基础是唯心论的先验论，这是毫无疑问的。它对中国文化曾产生过积极的影响，但消极面也不少，它曾导演了许许多多令人痛心的悲剧。当代作家应该对其中的封建迷信糟粕加以扬弃，从而创造出灿烂的民族文化。（参见拙作《当代苗族作家对巫术文化的反思》①）苗族巫术是苗族文化的载体，把唯心论的先验论作为它的哲学基础是说得过去的，但把其当作逻辑基点那就不妥当了。因为从这个逻辑基点出发，很难解释清楚，为什么在巫术仪式上，要有如此众多的歌、神话、舞蹈、戏剧出现呢？

这个问题可以从心理学上得到解释。人需要在心理上随时保持平衡。苗族自从远祖蚩尤战败之后，历经磨难，举行了几千年的大迁徙，其遭遇到的困难可想而知。在生活中困难越大精神上越需要安慰，这种精神胜利法是最好的心理平衡法。苗族精神胜利法就是求助神灵，以制造幻觉来满足愿望。弗洛伊德就观察到，这种情况等于是相信自己的思想无所不能，相信人所想到的任何一件事情都会发生。弗洛伊德认为，这种奇怪的心理状态是构成巫术活动的根据。

那么在巫术仪式中，为何要结合唱歌、舞蹈等来举行呢？其逻辑基点在于巫术与艺术的结合不仅表现了人的宗教需要，而且也表现了人的审美要求。人的行为的各个不同方面在巫术仪式中融为一体。宗教情绪，对情感和审美体验乃

①载《黔东南民族师专学报》（哲社版），1987年第2期。

至充沛的精力，都可以得到调节，从而得到心理上的平衡。

明白这个逻辑基点，对于探讨苗族巫术为何几千年来盛行不衰，有重要的意义。

其盛行不衰的原因是多种多样的。一是苗族大多数居住在边远山乡，愚昧、落后、保守，只信神灵不信科学。二是巫术有其“灵验”的时候。它越是灵验，信奉的人就会越多。其实，这种“灵验”是可以用科学的武器来揭穿的。1987年5月28日《黔东南报》登载有一篇文章《两位女青年的怪病》，就说明了灵验的原因在于科学，而不在于巫术，现将该文摘要如下：

> 三年前，潮南某地农村发生一件怪事：十八岁女青年许燕的裤腿上被狗咬了一口，伤痕不明显，开头她并不介意。两星期后，她去邻村探亲时，适逢一小孩患狂犬病抢救无效死亡。许燕听说这个小孩是两星期前被疯狗咬伤患病的，联想到自己，顿时感到天旋地转，浑身无力，回家后便精神恍惚，出现怕光、怕风、怕水等狂犬病表现，接着口吐白沫，胡言乱语。家人知道此病目前为不治之症，就赶紧为她准备后事。正在这时，一个巫婆走上前来施法驱邪，让许燕喝下一碗用香炉灰化成的“仙水”，她的病居然好了。
>
> 无独有偶，河北某村也发生过一件怪事：一位女青年三月前与邻居发生纠纷，腰部被对方打了一拳。她父亲当着她的面，指斥对方“如果她将来有三长两短，瘫痪了你要负责”时，女青年当即感到腰部疼痛发作，次日就卧床不起。在一基层医院作为“外伤性瘫痪”治疗，两月未愈；而转到一家大医院确诊为“功能性瘫

瘓”，经十分钟治疗，病就治好。

这两个女青年……患的是心里性疾病，属神经官能症的一种，多见于平素具有很强暗示性性格的女性……

……治疗主要通过心理暗示和良好安慰。在医者态度和蔼、语言亲切并取信于病人的前提下，再给予病人一定强度的良性刺激，奇迹就会出现，甚至不药而愈。那巫婆使用的香灰，就是在这种前提下起“作用”的。

这篇文章对破除迷信观念起了很好的作用。但也从反面说明：正是由于巫术的“灵验”，才使苗民对它坚信不疑。

苗族巫术盛行的第三个原因虽然司空见惯，但却容易被人忽略。这第三个原因就是本文分析的“艺术性”强化了鬼神观念的可信性。

苗族巫术艺术在本质上是浪漫主义的。它用幻想的形式表现“感伤主义的内容”。具有迷信思想的苗族巫术，越具艺术性就越能迷信不信科学的乡民。因为在苗族巫术艺术中，巫术与艺术的关系不可分割，虽从现象上来说，它们是具有差别的个体，但本质上却是同一的。黑格尔说过：“自身同一的东西，亦即是自己排斥自己的东西本质上又吸引自身，因为它是同一的。这样作出来的差别，既然没有差别，因此它又取消了它自己。”①可见苗族巫术艺术中的“巫术”与“艺术”不是混合而是化合，因为它们各自“取消了自己”，正是由于这个原因，苗族巫术才加倍地迷惑着愚昧、落后的乡民。

①引自黑格尔《精神现象学》上卷106页。

苗族巫术艺术
开创了中国浪漫主义的先河

苗族巫官文化源远流长。根据现有的资料发现，苗族巫术艺术同中国浪漫主义的产生关系极大。下面我们将具体地来进行论述。在论证这个问题之前，我们有必要先从世界范围内来探讨原始巫术艺术是浪漫主义创作方法的源头问题。

（一）寻找“源头”的三条原则

近年来探讨浪漫主义创作方法源头的文章多起来了，但由于未从文化人类学的高度来把握，所以未能追溯到最终的源头。要真正探寻浪漫主义创作方法的源头，分清源流是很重要的。其中有三条原则应特别值得注意。一是应尽可能地再现“源头”的历史背景，即人类远古生活的自然地理环境、生产方式、生活状况等等，并尽力追寻人在当时可能存在的心理状态、思维特点以及意识、观念等，找出各种有关的因素、条件以及相互之间的联系和作用。二是要把握准浪漫主义创作方法的基本因素有哪些。一般来说，浪漫主义与现实主义的创作方法是有明显区别的。这个区别主要表现在：前者重虚构，后者重真实：前者倡激情，后者求合理；前者喜夸张，后者喜朴素；前者务自由，后者循法规；前者

使人惊奇，后者使人信服。这就是说“浪漫主义”首先要有抒情性，但抒发什么样的感情，就不能一概而论了。有的抒发悲伤颓废之情，而有的则抒发昂扬战斗之情。二是要追求理想。但所追求的理想，也有向前看与向后看之不同。第三是想象性。想象也是各有不同的。有的想象能给读者造成瑰丽独特的印象，造成“陌生化效应”（布莱希特语）；有的想象给人一种恐怖神秘，增人迷信的东西。无论是一般说的“积极浪漫主义”或“消极浪漫主义”，从“方法”这个角度来考察，在具有“抒情性”、“想象性”、“理想性”这三点上它们是一致的。这就是说要探寻浪漫主义创作方法的“源头”，必须从“方法”上入手，具有以上三个因素是必备的条件。三、既是寻找“源头”，就应当根据以上原则找出“最早”的一种“艺术样式”，而不应当仅仅抓住某种“美学观点”或某部作品对后世的影响，就断定它是“源头”。

（二）“源头”是原始巫术艺术

我们怀揣着以上三条原则，把探寻的触角伸向几千年前，甚至更遥远的历史时代。于是我们发现了一个目标，那就是原始的巫术艺术。“巫术艺术”这个古怪的名称是从原始文化人类学中借用来的，它主要是指古代先民在巫师、祭师主持下的巫术、宗教仪式中（或咒语中）所包含的诗歌、神话、音乐、舞蹈、美术等。这里的“巫术”指的是巫术民俗，按现代人的解释，主要是指利用虚构的“超自然”力量来实现某种愿望的法术。因此，这儿的“巫术”还包括原始

宗教中，奉祀天帝鬼神及为人祈福禳灾，并兼事占卜、星历之术。日本学者浜田正秀指出：“农耕部落在祭祀时所举行的歌咏和舞蹈仪式，是对收获之神表示酬谢，同时也是在辞旧迎新之际对新生的祈求。这是一个巫术、宗教，与艺术三位一体的时代。”①这儿的“三位一体”正是我们要研究的“巫术艺术”。

英国著名的人类学家爱德华·泰勒在他的《原始文化》第四章中指出：“野蛮人的世界观就是一切现象凭空加上无所不在的人格化的神灵的任意作用……古代的野蛮人让这些幻象来塞满自己的住宅、周围的环境、广大的地面和天空。其实他们不仅虚幻地歪曲地理世界，而且在他们和世界之间设置了同样虚幻而歪曲的关系。但从人类的发展历史来看，巫术的产生是人类的一大进步。它表明人类的思维已经发展到一个新的阶段，有了初步的本体的自觉，同时也“把本身固有（或内在）的标准运用到对象上来创造”。这就是马克思所谓人类的“自意识”。由于有了这种“自意识”，人类开始认识到自己与自然界的关系，以及各种事物之间的所谓因果关系。但是应该知道，他们的认识毕竟还处在一个极其低下、极端幼稚的阶段，因而其中才充满了对世界的种种虚幻、荒唐的猜测。这种特定的认识能力又必然是同当时那种已经改造世界，但又常常处于无能为力状态下的生产力相适应的。

从现有的资料发现，人类史前的宗教活动多是集中在旧石器时代晚期。我国周口店山顶洞人的遗骨旁撒有赤色粉末

①见浜田正秀《文艺学概论》第107页。

的遗迹，通常被认为具有宗教或巫术的意义。这与欧洲具有巫术含义的岩洞壁画处在差不多的时间。约翰内斯堡威德沃特斯兰大学解剖学系主任菲利浦·托拜厄斯根据红色赭石真人骨骼同处一处的材料，认为在100多万年以前就可能有人把这种当作颜色使用的铁矿石材料用之于宗教仪式。如果说这个推断不错的话，巫术艺术可以追溯到100多万年以前。

邓福星在《艺术前的艺术》①里说："为人类制造出第一件工具的时候，人类的第一件艺术品产生了。"这种"艺术起源与人类起源同步"的命题具有极大的创造性。这就是说艺术源于300万年以前，巫术艺术约晚出现200万年的时间内，人类虽然有了"自意识"，但思维上还处于比较蒙昧的状态。只是到了巫术艺术出现了以后，人类才产生了通过特定的主观行动去控制或影响外界事物的幻想。正是由于这种幻想才使得巫术艺术具有"情感性、理想性、想象性"。这是我们把巫术艺术称为浪漫主义创作方法的源头的一个重要原因。

英国的马林诺夫斯基在《文化论》中说："巫术在它的夸大性，在它的'万能'性上，和情感冲动，白天做梦，以及强烈而不能实现的欲望是极相似的。"邓福星也认为："巫术与艺术有极密切的关系。许多史前古遗迹和一些不开化民族的文化，具有巫术和审美的双重意义。从心理学角度看，巫术活动与艺术活动具有多方面的共同的心理活动过程，如想象、情感等等。在进行过程中，又有许多共同的手段，如摹仿、概括等，从而完成对某一现实的反映。"②这说

①见《艺术前的艺术》，山东人民出版社，第14页。
②见《艺术前的艺术》，山东人民出版社，第29页。

明巫术艺术有强烈的想象性和情感性。

古代先民产生了轮回信仰以后，部族成员死了，都相信死者的灵魂转化为图腾，或与图腾同宿一世界。北美普都特眉雪部族人，将死者火化，以为其火焰能直达天上雪之出源地。易洛魁人的响尾蛇、鹿、熊等图腾部族的葬仪，是祈求死者灵魂变为响尾蛇、鹿、熊等。

西班牙最著名的阿塔米拉洞穴，藏有描写牡鹿、大鹿、山羊、野牛等动物的线雕。戴动物首的原始人，双手高举向上，作祈祷或跳舞状。这些图画是冰鹿期的壁洞线雕，是出自原始人类的图腾咒术行为的要求。绘画的目的有两个：以图腾集团自身的图腾为描写对象而举行祈祷仪式，这是正面用意；绘制他族之图腾，加以袭击或伤害，这是反面用意。

原始社会的傩舞。傩的起源，传说能用模仿动物跳舞以驱四方疫鬼。《古今事类全书》卷十二十二月条上说：“昔颛顼氏有二子，亡而为疫鬼。一居江水中为溺鬼。一居若水中为罔两蜮鬼。一居人宫室区阳中，善惊小儿为小鬼。于是以岁十二月，命祀官时傩，以索室中而驱疫鬼焉。”

此外，原始社会遗留下来的所谓壁画、雕刻艺术以及现存野蛮民族的某些歌舞大多包含巫术意义。大量人类学和考古学材料表明，史前人类曾经历过一个所谓巫术统治的时代。巫术观念和巫术活动渗透到人类生产和生活的各个方面。而这些‘巫术活动不仅经常以摹仿的手段把现实分散的因素集中起来，把主要目标加以强调，从而获得反映社会的映象，而在其发生过程中总要伴随着强烈的情感、奇妙的想象、真诚的信赖和执着的追求。这些都是与艺术创作密切相

关的因素，以至于它们本身就可以被看着是艺术活动的一部分。”①

在这儿“真诚的信赖和执着的追求”，就是原始先民在巫术艺术中所表现的“理想”，显然，这“理想”还打上那个时代的烙印，带有幼稚、虚幻的特点。

通过以上的分析，我们不难看出：巫术艺术的产生是人的“自意识”丰富、敏捷、明晰的标志，其具有“情感性”、“想象性”、“理想性”的特点，它无愧为浪漫主义创作方法的源头。

（三）对几种“源头”论的辨析

一、“神话说”。中国科学院文学研究所中国文学史编写组编写的《中国文学史（一）》第十一页上说：“古代神话传说对后世文学影响很大。它是浪漫主义的源头。后来一些积极浪漫主义的诗人都在古代神话传说里得到了许多启发，如屈原和李白的诗歌都十分明显。”

诚然，用前面的三条原则来衡量，“神话说”是符合前面两条要求的。但神话的产生没有巫术艺术早，因此，在浪漫主义的发展长河中，神话不是源而是流。

我们知道，原始宗教、巫术与神话都是在人类还不能解释大自然、战胜大自然的情况下产生的，它们有相同的地方，又有明显的区别。相同的地方是，它们都是因人类力图打开大自然的奥秘而产生的。其目的都是为了认识大自然、

①见《艺术前的艺术》，山东人民出版社，第17页。

掌握大自然。人对自然的掌握，可分为实际掌握和抽象掌握。实际掌握包括人们改造客观世界的实践活动和已经取得的成果，抽象掌握包括人们对客观世界的认识和进一步改造客观世界的愿望。人们认识客观世界的过程，从最初起就孕藏着“有可能使抽象的概念、观念向幻想转变（而且是不知不觉的、人们意识不到的转变）”①无论是宗教（巫术）还是神话，都离不开幻想，神话是在现实基础上的幻想，宗教是对现实的“彼岸”的幻想。

但二者又有明显的区别，主要表现在原始宗教里的神与神话中的神不同。宗教中的神，表现了人们在大自然面前软弱无力，对神的崇拜悦神与媚神，目的是不被鬼神所加害。它崇拜的神，主要是自然界中与人们关系密切的实际物体，如火神、树神、山神等等，人们对这些神充满了畏惧感。这一点只要我们看一看原始宗教的祭祀活动，就可以明显地感觉到。神话中的神，则是按照人的形象创造出来的，“持有某种劳动工具的十分现实的人物”，“是人们的师傅和同行”。②这在许多民族的神话史诗中表现得十分突出。傣族神话“开天辟地”的天神“因叭”、“混散”，纳西族“创世纪”里的“忍利思”等，在他们的身上，集中了人民的意志和力量，体现着人民的理想和愿望。

从这种区别中我们可以看出，神话同原始宗教（巫术）都是生产力的反映。生产力有了一定的发展，人类战胜自然已经成为一种可能时，才能产生神话。

①见《列宁全集》第38卷，第421页。

②见高尔基《论文学》，第99页。

再说，从猿到人转变中一个极其重要的主体因素，是动物自身神经系统的演进，即在后来表现为人类的心理活动的发生。神经系统随着动物演进阶梯的上升，依次表现趋向性、反射、本能及意识活动等形式。随着自意识的形成、发展，人类对自己的自信心会得到加强。神话的产生正是这种“自意识”发展到一定阶段的产物，从这个角度来讲，神话要晚于巫术及原始宗教。邓福星在《艺术前的艺术》里①，也认为古代神话较之原始宗教要“晚些时候”。

当一种新观念出现以后，必然要同其它的观念相互影响、相互渗透，并使原来的观念更加复杂化。恩格斯说过：“任何思想体系一经发生后，便与现有的全部观念相联系而发展起来，并对现存观念作进一步加工。”②所以神话出现以后，便与原始宗教、巫术相混淆了，显得你中有我，我中有你。但细加分析，还是能看出神话要晚些时候。

因此，我们认为神话虽然有浪漫主义创作方法的三要素，也曾对浪漫主义的发展产生过重大影响，但在“浪漫主义”发展长河中，神话毕竟不是源而是流。

二是“庄子说”。《湖北师范学院学报》一九八五年第一期刊载了一篇《谈我国浪漫主义创作方法的滥觞——评〈庄子〉的创作方法论》的文章，文章说“真正具有独立意义的创作方法却偏偏从浪漫主义发端，其滥觞便在于《庄子》。严格意义上的创作方法论应该是具体地说明文艺作品构造艺术形象、反映和表现生活的基本原则。纵观先秦文论

①见《艺术前的艺术》，山东人民出版社，第18页。

②见恩格斯《论费尔巴哈与德国古典哲学的终结》，第64页。

遗产，第一个开始这方面正面集中地立论的是《庄子》，而其中的观点恰恰是萌芽形态的浪漫主义创作方法论。”其中“严格意义上的创作方法论”比较含混，如果民间文学也称得上“严格意义上的创作方法论”的话，在民间文学中具有“萌芽形态的浪漫主义创作方法论”的文学样式应当早于庄子。因为庄子与屈原属于同一时代。屈原曾直接向民间的祭祀歌借鉴了形式。因此，从“严格意义”上讲“巫术艺术”也早于《庄子》。

其二是从“一般意义”上讲，庄子曾受过巫术艺术的熏陶。《墨子·明鬼》上说：“燕之有祖，当齐之有社稷，宋之有桑林，楚之有云梦也。此男女之所属而观也。”“桑林”即“桑林之社”，原来是殷人崇祀的一位地方保卫神。从商汤开始，就已经祭祀。由于比较“灵验”，至武王克商之后，仍由宋人祭祀。祭祀桑林时伴有宗教歌舞。这就叫桑林歌舞。庄子在《庖丁解牛》里还说解牛时用刀的节奏“合于桑林之舞”，这说明庄子曾经受过巫术艺术的影响。

其三，中国浪漫主义创作方法滥觞于《庄子》，如果这个命题成立的话，屈原(约前340—约前278)就应当受到庄子(约前369—前286)①的影响，但从现有的资料来看，屈原未受到庄子的影响。一是他们属同一时代，当时尚未发明印刷术，信息传递很慢，再说作品的风格也很不相同。

所以“庄子说”不能成立。

三是“屈原说”。《中国文学史》的各种版本都不同程

---

①见《辞海》有关条目。

度地持这种观点。

屈原的《离骚》等作品在中国文学史上是一座巍峨的高峰，对后世也产生了很大的影响。但它依然是流而不是源。《楚辞》中的《九歌》是娱神赐福的，实际上是祭祀的鬼歌。现在湖南民歌中也有一种叫《九歌》的歌体，"简直就和屈原的《九歌》一模一样"。①"这些民歌，很可能就是古代楚歌的遗存。"②这里的"九"是"鬼"的意思。"鬼"在楚人中并非是贬词。在古代西南民族的酋长们就自称为大鬼主、小鬼主。这在湘西"苗人神鬼不分。凡是在他们神圣领域之中，而认为有超自然能力的无论是魔鬼、神灵或神祇都称为鬼。"③鬼神一词在汉族的古代文献中时常连称，《论语·子路》"敬鬼神而远之"。《吕氏春秋·顺民》"使上帝鬼神伤民之命"。再说在古代"九"与"鬼"是相通的。《汉书·成帝纪》"元帝在太子宫生甲观画堂"颜注："画堂，画九子母。"《释典》"九子母作鬼子母。"《中文大辞典》谓"九"作姓或国名时都与"鬼"通。由此可见《九歌》确系《鬼歌》，是楚国祭祀鬼神的歌。朱熹甚至认为《九歌》本为旧文，屈原不过"更定其词，去其泰甚"而已。按朱熹的说法，屈原的《九歌》只是民间文学的搜集与整理，算不得创作。当然这种说法未免太偏颇了，但它可以说明，如果没有楚地的"巫术艺术"就不会有屈原的《九歌》及其楚辞这种文学样式。

①②林河《试论楚辞与南方民族的民歌》，载《文艺研究》，1988年第1期。

③引自凌纯声、芮逸夫《湘西苗族调查报告》。

（四）什么是西方浪漫主义的源头

在西方要寻找浪漫主义创作方法的理论根据，首先要推柏拉图的‘灵感说”与‘迷狂说”。

由于柏拉图哲学的中心思想是客观唯心主义的理式论，他认为现实世界仅仅是理式世界的摹仿，是理式世界的影子，而摹仿现实的文艺则是影子的影子，不能表现真理，只有颂神诗人，凭神的灵感发而作诗，才是传达真理的诗，才是美的，才是崇高的。他在《苏格拉底的自辩》里说道：“诗人的创造不凭智慧而凭一种神圣的灵感，好比巫师的灵感。”①他在《伊安篇》中又说：“凡是高明的诗人，无论在史诗或抒情诗方面，都不是凭技艺来做成他们的优美的诗歌，而是因为他们得到灵感，有神力凭附着。科里班特巫师们在舞蹈时，心理都受一种迷狂支配，抒情诗人在做诗时也是如此。”（着重号为引者所加。）②

仔细分析柏拉图的这两个著名论断很有意思。它们都借用‘巫师的灵感”和‘巫师的舞蹈”来作比譬，这难道仅仅是巧合吗？不是的。这正说明巫师的舞蹈、咒语中，存在着产生浪漫主义创作方法的基本因素——情感性、想象性……

国内的一些研究西方浪漫主义创作方法的专家，把对于形成浪漫主义流派的有影响的美学主张与作品，同浪漫主义

① ②见《欧美作家论现实主义和浪漫主义》，中国社会科学出版社，第12页。

创作方法的源头，作了严格的区分。石璞在《外国浪漫主义文学30讲》一书的序言中，强调了柏拉图的“灵感说”、“迷狂说”是西方浪漫主义创作方法的最早的理论根据。把它称为“种下了浪漫主义的抒情主义、反理智主义这一特征的根子”。“根子”形象地说明了柏拉图的美学主张对西方浪漫主义作品的重大影响。但在“源头”的问题上，却毫不含糊，他明明白白地指出：“文学中的浪漫主义……作为一种创作方法，则和现实主义一样，是随着艺术的产生而开始的。”当然，如果用“艺术起源与人类起源同步”的观点来衡量这种说法的话，还有值得商榷的地方，但他毕竟把“源”与“流”作了明确的区分。

这说明，对于西方文学研究的专家已经朦朦胧胧地意识到浪漫主义的创作方法的源头在于史前艺术，只是不曾言明是“史前艺术”的“巫术艺术”罢了。

总之，西方的柏拉图，我国庄子、屈原等，他们的美学观都曾对后世的浪漫主义创作方法的形成和发展起过重大的影响，但从发生学的角度来考察，他们都只是流而不是源，神话也依然如是。所以，只有原始的巫术艺术才是浪漫主义创作方法的源头。

（五）苗族巫术艺术开创了中国浪漫主义的先河

前面我们用较大的篇幅论述了浪漫主义创作方法同原始巫术艺术的关系，得出的结论是原始的巫术艺术是浪漫主义创作方法的源头。自然中国浪漫主义的产生、发展也离不开这个规律。

庄子和屈原都曾对中国的浪漫主义产生重大的影响，但他们都曾受到巫术艺术的濡染。不同的是庄子只是间接地接受了巫术艺术的方法和技巧，屈原却是直接地吸收了苗族巫术艺术的营养。

历来的文学史家都这样评定，屈原的作品是采用民间文艺形式而加以创造的。其中如歌谣体裁、神话传说、民族风习、地方风物、方言土语的广泛吸收，正是构成屈赋绚烂多彩、奇特瑰丽的艺术风格的最丰富的营养。而他的《招魂》更集中地表现了这一特色。因为，他运用苗族巫师招魂咒语的形式，通过"巫阳"的口吻，而赋予了新的生命，达到了很高的艺术水平。

考察《楚辞·招魂》和苗族招魂习俗的关系，能充分说明苗族巫术艺术对屈原诗歌的影响。

第一，《楚辞·招魂》源于苗族的招魂习俗。

《韩诗外传》卷三上说："当舜之时，有苗不服。其不服者，衡山在南，岐山在北，左洞庭之波，右彭泽之水。"这里的"有苗"即后来的苗族，这在学术界已成定论。又据《后汉书·南蛮西南夷传》载："及吴起相悼王，南并蛮越，遂有洞庭苍梧。"古人对少数民族原无定称，而"蛮"又往往为南方少数民族之总名。前后联系起来看，战国时期楚国的"洞庭苍梧"地区是苗族聚居之地无疑。《国语·楚语》记载观射父对楚昭王说："其后三苗复九黎之德"，"民神杂糅，不可方物，夫人作享，家为巫史。"可见春秋战国时期居住楚国境内的苗族"家为巫史"之风很盛，而且这种风气对楚民族的影响很大。这其中的"招魂"习俗，正是"巫史"之风的表现形式之一。这种风习，直到

后世仍盛行于湘、黔、桂、川、滇的苗族中。苗族认为，如若人身有疾或死不复生是灵魂离身体而去的缘故，所以要举行仪式，以可口的食品祭之。病人的灵魂闻到香味，便魂归原处，病就有所好转；亡人的灵魂魂归原处，走上祭坛领受儿孙们的供品，会在冥冥之中保佑儿孙。

根据屈原流放时足迹所及之地，可以探索《招魂》这一文学形式的来源。从屈赋《九章》里可以知道，如“宿辰阳”“入溆浦”“临沅湘”“上洞庭”等，都是在《韩诗外传》所谓“有苗”杂居的彭泽洞庭之间、沅资湘澧的广阔地域之内。不难设想，屈原在流放中，徬徨山泽，无时不跟当地的苗族接触，对其民俗当深有感受。《涉江》曾写到：“哀南夷之莫吾知兮，旦余济乎江湘。”王逸、朱熹等人的注释都以“南夷”为指楚国。但很多人则认为屈原亦楚人，不应以“南夷”称其祖国。其实，对这个问题古人已有合理解释。如明代王夫之的《楚辞通释》说：“南夷，武陵西南蛮夷，今辰沅苗神也。既被迁江南，将绝江水溯湘而西，与苗夷杂处，谁复有知我者予？”清代陈本礼在《屈辞精义》中也认为，“南夷”是“指辰阳苗夷”。这就是说屈原曾将“苗区”称为祖国，可见屈原对苗族的情感有多深，因此他对苗族的巫鬼文化采取一种认同态度也是很自然的。而且在《涉江》下文所述把当时辰阳、溆浦一带荒僻情景写得极其逼真：“深林杳以冥冥兮，乃猿狖之所居。山峻高以蔽日兮，下幽晦以多雨。霰雪纷其无垠兮，云霏霏而承宇……”接下来还写道：“接舆髡首兮，桑扈裸行。”王逸注认为“桑扈裸行”，是“去衣裸裎，效夷狄也”。如果承上文“南夷”来理解，王逸这个注释深得屈赋的本意。这说明屈原流放

时，曾对苗族的生活习俗有所接触。屈原正是借苗族巫师招魂的形式，经过创造达到了很高的艺术水平的。

第二，苗族巫师的招魂咒语与《楚辞·招魂》内容上有关系。

贵州大学杨汉先同志在调查中曾得这样一个材料：

云南省大关县永明村苗族李姓巫师，在治疗精神昏迷病时，其招魂咒语为：

“密等元老鸦诺亚活格格老，写写。
阿元能洛即洛各地洛阿。
洛阿者地洛即洛的来，写写。
即地须倒牛倒能洛的来。”

巫师每读至“写写”，尾音高而长。此项咒语巫师秘不告人，因用汉字记音，故只得其音读，不悉其内容含义。但是，我们仍可以根据旁证材料来进行推断。《楚辞·招魂》的首段“帝告巫阳曰”及“巫阳焉乃下诏曰”等语，则招魂必由巫师执行。这跟大关县由李姓巫师专掌招魂之职、咒语秘不告人的事实是相符的。又《招魂》首段还有“有人在下，我欲辅之，魂魄离散，汝筮予之”等语，亦即王逸叙所谓“魂魄放佚，厥命将落，故作招魂，欲以复其精神，延其寿命”。这又跟大关县巫师招魂之术施之于“精神昏迷”病的事实相符。

上述李姓巫师的招魂咒语无法理解，但另外一些苗族招魂歌的材料可作它的补充。凌纯声的《湘西苗族调查报告》第191页曾记录苗族招魂故事一则：苗族对病重昏迷者，认为因其魂为鬼物所得，囚人魂魄于洞中，洞中的景象是“到了大门，只见许多大蛇与蜈蚣，来来往往，一见了人，就张

口要咬”;“进了第一栋屋，又有许多野兽在那里走来走去，一见了人，也都张牙舞爪扑来……”而《楚辞·招魂》则说:“蝮蛇蓁蓁，封狐千里些;雄虺九首，往来倏忽，吞人以益其心些……豺狼从目，往来侁侁些……魂兮归来，恐危身些。”“土伯九约，其角觺觺些;敦脄血拇，逐人駓駓些;参目虎首，其身若牛些;此皆甘人，归来归来，恐自遗灾些。”其所述险恶之情景，跟湘西苗族招魂的传说，如出一辙。

黔东南苗族招魂要举行仪式以可口的食品供灵魂享用。《楚辞·招魂》也用许多美味佳肴供灵魂享用。显然《楚辞·招魂》的内容是受到了苗族招魂习俗的影响而创作出来的。

第三，《楚辞·招魂》的“些”字来源于苗族招魂咒语的尾声“写写”。

《楚辞·招魂》每句末缀“些”字为尾这在中国文学史上是一个创举。这“些”字是从摹拟苗族咒语尾声的“写写”(读si)而来的。汤炳正先生在《屈赋新探》中对《招魂》的“些”字专门进行了研究，他认为:“《招魂》的‘些’字，当时实为‘此此，二字之重文，跟苗族咒尾‘写写’的二音连续相当。后人由于对‘此此’连用，在古汉语中不习见，遂将‘此，下的重文符号‘二，，跟‘此’误并为一字;虽然以“此”音读“些”形，却改叠音为单音。这从‘此’音的古今转变规律来看，完全证实了这一点。”

潘年英在《苗族神话与楚文化的关系》①一文中，曾把

①见《贵州民族研究》1987年第3期。

《楚辞·招魂》同黔东南苗族的《叫魂》歌进行过比较以后，认为："这两首诗歌，从形式到内容，是多么惊人的相似！……都反映了同一的宗教观念……不仅招魂的仪式相同，而且连语气也相一致。"

除了《招魂》而外，《九歌》与苗族巫术艺术的关系很密切。《九歌》与黔东南苗族地区流传的《榜娲歌》及其各种巫歌巫词极为相似。比较起来，它们不仅在宗教观上相似，内容上也很相近。这主要表现在：一、以歌唱男女之间的爱情为主；二、表现了人神相恋的媚神宗教场面；三、反映了祭祀与节日的欢乐景象。在艺术特点上都具有浓郁的抒情色彩和浪漫主义气氛。这些都十分清楚地说明了苗族巫术艺术对屈原的诗歌曾产生过直接的影响。

值得说明的是，屈原曾被放逐在苗族聚居地，这些地方还杂居有汉族和其他少数民族。我们不能因为这一地区的汉族或其他少数民族的生活习俗与苗族相近，就否定这个观点，因为民族之间文化的渗透是客观存在。汉族或这一地区的其他少数民族的大的文化网络与苗族不同，也同屈原作品中的"巫官文化"不同。另一方面，作家对生活有加工和提炼。文学作品比实际生活更高、更强烈、更集中。无论怎样加工，文化的物质是不会变的。苗族巫术艺术中的"抒情性"、"想象性"、"理想性"始终渗透在屈原的诗歌中，至于抒发什么样的情感，表现什么样的理想，那就很不相同了，这是作家加工、提炼的结果。我们强调的是浪漫主义的特质与苗族巫术艺术的一脉相承。

综上所述我们可以得出这样的结论：从世界范围来考察，原始的巫术艺术是浪漫主义创作方法的源头。在我国屈

原的诗歌是浪漫主义的第一块丰碑。而屈原生活在苗族地区，受巫官文化的影响很深。他的诗里表现的宗教观、思想内容、语言习惯、抒情色彩及浪漫主义的气氛都滥觞于苗族巫术艺术，所以，我们说，苗族的巫术艺术开创了中国浪漫主义的先河！



苗族巫术艺术的接受效应

苗族具有悠久的历史，创造了丰富多彩的古代文化。然而，由于苗族在历史上没有自己通用的文字，要考究其历史，只有借助古代神话、传说、社会风尚以及生活习俗等。而苗族巫术已将上述的文化现象熔铸在一种‘ 有意味的形式”中，因此苗族巫术已成为研究苗族历史、宗教、哲学、艺术、习俗的‘ 活化石”。我们在这里说的巫术，并非指“ 在神圣领域以内”的‘ 一种实用的技术”(英 ·马林诺夫斯基语)，而是指一种包含着宗教、哲学、艺术、习俗等的混沌体。我们知道凡巫术都有三要素，即举行巫术的时候，永远离不开咒的字眼，永远要有某种仪式行为，而且永远有一个仪式的主持者。因此，我们在判别巫术性质的时候，咒语、仪式与施术者，一个因素也不能缺少。所不同的是苗族巫术中的咒，不仅仅是一些除灾或降灾的语句，还包括本民族的谱系、神话、民族来源、民族战争等，从表现形式来讲，苗巫之中的咒有时是念出来的，有时是唱出来的，是十分优美的诗歌，其中包括祀神诗、祭祖诗、送魂诗、招魂诗等等。有时唱不足以表情达意，仪式的主持者同参加仪式的群众还要一起跳、一起舞，真是‘ 言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之足之蹈之”。这

就是说，苗族巫术也包括了许多艺术成份在内，我曾在一篇文章中把这种艺术称为“苗族巫术艺术”①苗族巫术艺术作为一种艺术形式，归为何类才恰当呢？在欧洲，人们常把以反映现实生活为基础而偏重于抒发个人情感的作品称为抒情作品；把通过对具体事物的叙述来刻划人物性格，借以反映现实生活的作品，称为叙事作品；把通过登场人物自身的行动和对话来展示人物性格，表现社会生活的作品称为戏剧作品。那么苗族巫术艺术归为何类呢？应该说苗族巫术艺术既具有叙事作品、抒情作品、戏剧作品的特征，然而又不单纯属于其中的某一类。它具有原始时的混合性创作的特征，是现代艺术的老祖宗。这种原始艺术对于巫术的咒语、仪式和仪式主持人有很强的依赖性，二者相辅相成不可分割。为此，本文拟从苗族巫术艺术的接受形态、接受方式和接受心理的多层互感上来探讨、研究苗族巫术艺术的接受效应。

（一）特殊的接受形态

现代艺术的文本一般是固定的。小说、散文、诗歌、绘画等文本成型自不必说，就连会“变形”的舞蹈、戏剧，其脚本也具有定型化的特点，而且作者一般不直接与观众见面。而苗族巫术艺术与之相比有明显的不同，它的文本在不断变化，巫师或仪式的主持者身兼编者、导演、演员三种职务。不管观众多少，也不管观众能否接受，他都要一味地唱下去，舞下去，直至仪式结束。在现代艺术中读者或观众只

①参看本书《苗族“巫术艺术”》。

能单向接受，而苗族巫术艺术的接受是双向的、动态的。接受者根据不同的祭祀对象听到不同的歌，看到不同的表演，由于观众的情绪不同，“演员”的即兴表演的兴趣也会不同，即是说苗族巫术艺术是在传播——接受的具体过程中产生的。下面拟从传播者和接受者两方面来加以分析。

先说传播者。

苗巫艺术的“文本”离不开巫师的演诵唱跳。苗族无文字，大量的巫歌巫词靠记忆保存，到时就即兴表演出来，因此，它的“文本”有即兴变化的特点。一般来说巫师是严格按照“文本”传播的，但由于“文本”无固定的形态，巫师就可以随时根据具体情况进行取舍，或者是全文诵唱，亦或是根据祭祀对象、行祭时间、自己的兴趣而改变。因此，我们记录的某类巫词决不会完全一样，就连某位巫师今年演唱的巫词与去年的也不是完全相同。

再则，巫师在生活中充当的角色是不同的，有时是巫师，有时又是歌师。俗话说：“到什么山唱什么歌”。演唱场合不同，功用不一样，巫师诵唱的节奏、语调也不一样。同是一种歌在此种“空间”融为一体时所产生的“质”，与另一“空间”形成的“质”迥然不同。

《枫木歌》在“鼓社祭”仪式上以巫词的形式出现的形态，和在集体走客喝酒对歌场合里的形态有着明显的质的区别。“鼓社祭”，又名“吃鼓脏”，是一种杀牛击鼓诵诗祭鼓的仪式。苗族认为始祖妹榜妹留（蝴蝶妈妈）是从枫树里生出来的，死后又回到枫树老家。所以祭祀时必须敲击枫木并吟唱歌颂祖先的史诗，才能唤起祖先的灵魂，让祖先的灵魂来与儿孙们同乐。歌舞是为了娱神，祖宗们高兴了，才会

保佑儿孙平安幸福。有的地方还把传说中的洪水后结婚繁衍人类的始祖兄妹央公、央婆的偶象背来“采鼓”，并表演交媾仪式；有的地方男女分别踏着鼓点跳反映原始先民采集、狩猎等生活的舞蹈。这时的《枫木歌》具有巫术的实用性质，传播者与接受者都比较严肃。其目的除了向祖先的灵魂致意、祈求祖灵的保护以外，突出的一点就是追求族类的繁衍和壮大。

《枫木歌》在集体走客喝酒对歌场合里的形态则是另一种性质。这种形态较多具有娱乐的性质，更多地表现出以歌颂始祖神的形式出现，对“人”的自我欣赏并在欣赏中交流“人”的感情。人们在弥漫着酒香的堂屋里热热闹闹地聚会，通过回味原始时代天真纯朴的人的本性来激发情感、释放能量，酣醉与纵情交织，痛苦与狂喜更替，生命意志激荡，生命力量焕发，解除一切身心束缚，复归原始自然。

由于不同“时空”会带来不同的“质”的规定性，以及其他一些原因，“文本”的具体细节、传播者的表情，艺术本体的节奏、声调都会发生变化，这些都会直接改变“文本”的意义、生成与接受。

再一种情况是巫术仪式的主持者在整个巫祭过程中处于中心地位，它的中心地位对于接受者能起到导向作用。人们的视觉注意力聚集于巫师的行动与声色。巫师在举行仪式时，主家必须如数摆上祭品，焚香者在旁伺候，不时往杯里添少许酒，巫师则庄严肃穆地呢喃巫词。伴着巫词的节奏还不时击打小铜铃，告一段落掷一次卦。巫词周而复始地诵唱，直到掷得所规定的顺卦为止。如果卦很顺利，巫师高兴不已，主家同听众也会跟着高兴，倘若卦老不顺，表明“鬼

不肯从主家离去，此时，巫师就要火起，用很严厉的口气吩咐主家架上油锅并点火将油煮沸，由二人抬火锅进患者的房间。火光中巫师左手持水杯，右手执剑，呢呢喃喃、比比划划，不时顿足并向油锅中喷水，以剑指房内各个角落。处于这种情况大家都很紧张，直至“鬼”被赶出门才松一口气。

巫师作为阴阳两界的媒介，其人被神化，其语言也颇神秘。他为了显示自己的不同凡尘，他的声音滞重、怪诞，其语调、节奏，能体现和传达作品的感情色彩及内涵，同时也泄露了巫师本人的艺术体验与情感色彩，转而又去控制听众的情感反应，因此巫师诵唱的声音、音调、节奏会直接影响着听众的接受。

以上分析的是传播者的情况。接受者的情况又如何呢？苗巫艺术的接受者与现代艺术的接受者差异也很大。苗巫艺术凭借巫师记忆代代相传，有“文本”不固定的特点，因而它不能以某种物质为媒介，必须靠巫师亲自进行传播。接受者主要靠听觉来接受。这种以听觉为主的接受方式规定了接受者对这种艺术样式的审美知觉的特殊性，即只能是听诵。

以听诵为主的接受方式和以阅读为主的接受方式有区别。以阅读为主的接受方式对于接受者要求要高些，先有理解能力才有审美感受。即是说，更多地是从理性上去知觉：要求读者对“文本”进行理性的判断、解释，按自己的审美眼光进行独创性的文本折射。而以听诵为主的接受方式，接受者更多地是从情感上被知觉，对接受者的文化水平要求不高。巫师在传播时，将自己的情感体验通过不同的语调、节奏、表情表现出来，因此，接受者在巫术仪式中的宗教体

验、艺术体验，多是通过巫师诵唱时的情感表现，经过理解、阐释而获得的。

参加巫术仪式的苗族群众，阐释作品和理解作品不是静态地接受，而是通过歌舞乐的介入进行知觉接受的。在现代艺术中，读者和作者，演员同观众的距离非常明显，而对于苗巫艺术来说，每一个仪式参加者既是听众又是演员，主持仪式的人既是作者、导演，又是主演，一台巫术戏剧就在他的导演下而表演得有声有色。关于这方面的资料史籍上记载颇多。明代《贵州通志》卷三上说：乘西司，苗"死丧杀牛祭鬼，击鼓作乐"；葛部司，苗人"有丧不拘父母族属，屠羊豕舂米烂脍鱼酪以祭，槌鼓唱歌而相乐"，独山州九名九始苗"……十月朔日为节乃椎牛祭鬼，大集种类，男女食酒吹芦笙，死丧亦杀牛祭鬼而欢，虚戏跳元衷戚之情，惟重把忌"。清代《苗疆风俗考·苗葬》上也有记载：在丧葬仪上，将牛椎杀后，"置牛角于棚前，刳长木，空其中冒皮其端，以为鼓，使妇女之美者，跳而击东，择男女善歌者，皆衣伏俭五彩衣，或披红毡折角巾，剪五色纸两条，垂于背，男左女右，施骁而歌……名曰跳鼓脏。"现实生活中歌舞乐介入巫祭活动的事例也不少，特别是在丧葬活动中，在丧葬前一般都要"闹尸"，就是绕棺而舞。湘西苗族的"闹尸"一般要进行两个晚上，由巫师引导，舞蹈动作有"血盆绕""散花绕"、"十方绕"。亡人是女性要舞"血盆绕"，反之则舞"散花绕"或"十方绕"。苗族在接龙中，主家男人扮演龙公，主妇扮演龙母，选寨上的姑娘若干扮演"龙女"。"龙女"尾随龙公龙母，按苗祭师的铜铃和锣鼓点，有节奏地前后左右摆动，跳起接龙舞，连同乐队和看热闹的人群，

在那弯弯曲曲的乡间小路上行进，远远望去恰似一条游动的巨龙，朝着苗寨欢呼的人群奔来，真使人有接来龙子龙女之感，呈现出巫术特有的艺术风采，在苗族的椎牛、吃鼓脏、吊丧、送鬼等巫术仪式上都有歌舞乐相配合。接受者的听诵活动与用自己的歌舞乐介入的巫祭活动，使苗巫艺术的传播与接受常处于一种动态的活动中。这种接受方式常使接受主体处于祭神驱鬼与超脱实际人生、忘却明确的祭神驱鬼目的的矛盾之中。康德认为：“美感不涉及实际利害关系与功利目的，只有摒弃一切现实的利害和欲求，以“纯然淡漠”的态度“无所为地观赏形象”，才能得到美感。英国心理学家布劳用“心理距离”来说明这种现象，他认为人在审美时要抛开实际目的和需要，着重形象的观赏，把我和物的关系由实用的变为欣赏的。苗巫艺术的接受者的“心理距离”同仪式主持者关系极大，如上所说，“鬼神”驱不走，鬼师态度严肃，观众大气不敢出，审美情绪消失净尽，如果祭神顺利，群众伴以歌舞乐进行接受，审美情绪便会像回归大海的鱼一般变得异常活跃。

（二）单一的接受方式

俗话说，没有仪式不成巫术，苗族巫术对于仪式更讲究，仪式上的祭品不是随便选用，而是请人看过“米”之后由“神”定的。架桥祭品必有鱼，表示子孙繁衍。架桥者恰是无儿无女的人家，希望桥神送来一男半女，于是这祭品便打上了深深的巫术烙印。丧葬仪式中必有公鸡，这包含着对太阳的崇拜。公鸡司晨唤起太阳，苗族认为人死之后到阴间

可以投生阳世。卡尔·萨根说过:“ 大概人是世界上唯一能清楚知道自己必然死亡的生物。”人既明白这一点又不甘心去死，于是就幻想投生转世。以公鸡为祭品就表现了这种概念。吃新节是请阴间的老人一起分享收获，没有仪式怎么分享？这恐怕是苗族巫祭讲求仪式的一个重要原因。湘西苗巫冲傩，巫师不但要在神坛前启请各位祖师亲临指导，还要唱傩神爷爷张五郎的富有浪漫色彩的故事。巫师用油锅喷火赶鬼的仪式，实是模仿巫术的具体运用。仪式上的一招一式，举手投足都有讲究，不能乱，乱了巫术就不灵验了。由于苗族巫术具有群体性质，小则一个家庭，大则一村一寨，乃至一个地区，这就是说它的仪式具有公祭的性质。这种公祭性质制约了接受的集体性，它不像现代艺术那样多样化—— 可以在不同的时空下进行——苗巫艺术只能用这种单一的接受方式。

这种单一的接受方式，有其深刻的文化背景。苗文化有明显的集体性质，这主要受制于血缘观念和历史命运。苗族是最早的农业民族之一,“ 最先开发长江、 珠江和闽江流域”①。但是农业发展并不改变苗族先民的处境，后来由于种种历史原因，又进行大迁徙，在迁徙过程中所经历的遭遇、困苦是不难想象的。在这样巨大的困难面前，靠某一个人的力量是万万不行的，必须依靠群众才能生存，这种文化现象保存在巫术里就是一家有祭十家帮,“ 一家有丧事，全寨不烧锅”，因此苗族的巫术不仅具有驱鬼、祭祖的性质，

①参看范文澜《 中华民族的发展》。

还兼有聚众的作用。廷贵、酒素二位先生在《略论苗族古代社会结构的三根支柱——政社、议榔、理老》一文中说：“鼓社”是苗族古代社会政教合一的组织形式，是苗族社会的基层组织单位，每届十三年的庆典，既有祭祀祖先繁衍后代的内容，也有庆祝丰收，发展经济的愿望；既有礼乐教化、弘扬民族的宣传，又有崇尚武功，反抗外敌的演练……总之，“‘鼓社节’并不仅仅是祭祀祖先，它还兼有政治、经济、武运、文化等活动……”为什么时至今日，苗族巫师仍能讲述他们部族的历史？就是因为巫术礼仪、神话、史诗、传奇所组合成的苗巫艺术，能组织群体、动员群体，并把经验保存和流传下来。苗族鼓社以宗族为单位，这种血缘群体的关系表现在许多方面，家支团结及血族复仇观念，共同举行殡葬仪式，家支议榔，对违反议榔的人给予处罚等，都是由这种民族血缘关系生发开来的。这种血缘团体反映到苗巫文化中来，就是苗巫艺术的接受者的集体意识必须增强。

从巫词及仪式过程来看，它也是集体意识长期积淀的结果，并不是个人幻想所构拟的产物，而是氏族或部落，或某一群体集体意识的产物。备受人们赞赏的《焚巾曲》把死亡做为一次通往生命之源的旅行，各地流传的长短不一，但结构大体是一致的，都让灵魂沿着祖先迁徙过来的路线一步一步回到东方老家去，最后回到月亮上去。苗巫艺术所称赞的人物，不仅仅代表某个个体，具有一定的普遍性，代表苗族的普遍命运和共同理想、道德规范等等。苗巫艺术经过巫师一代代的口耳相传，虽然没有固定的“文本”，却一直未被历史的洪水淹没，其原因在于通过这些活动既能达到“驱鬼

赐福”的目的，又能通过这些仪式来实现自己的深望和期望。人们在这样的仪式中通过歌舞乐的介入仿佛集体地融入了创作活动之中，从而把愿望当成现实。苗族巫师的巫词不是随便可以唱的，上述的《焚中曲》就只有在将老人埋葬的当天夜里唱，不是一般人唱而是请巫师唱，并要准备好枫木长桌和其他祭品。这说明苗巫艺术的‘文本”与仪式不能分开。就是带徒弟通过‘阳传”①教唱巫歌也要在一定的仪式上进行，不能乱来。从这一角度也可以证明，它是群体共同体的集体意识的财富。接受者在本民族集体意识的重力下接受艺术的熏陶，其个性化的思想观念的形成恰如一个带露的南瓜，必须依附在集体意识的这根长藤上，否则就会失去生命。正是由于这些深刻的文化背景决定了这种接受方式的单一性。

（三）接受心理的多层互感

除了特殊的接受形态、单一的接受方式外，苗巫艺术的接受效应还有一个显著的特征——接受心理的多层互感。只有从接受主体的心理空间的占有形式才能触及到审美客体和审美主体，以及审美主体的深层交织，才能更充分地理解传播主体与接受主体之间因为这种接受心理的多层互感而引起的震动效应。

苗族群众参加各种巫术活动尽管有这样或那样的原因，

①苗 巫师带徒弟有两种方式族 一种是‘无师自通”，称为 阴传”；一种是拜师一句一句地学，称为“阳传”。

但其基本原因是求神消灾赐福，满足宗教心理的需要。因此，来参加巫术活动的群众都能严格遵守巫师的要求行动，都相信冥冥之中有鬼神的存在。作为原始宗教的笃信者，其接受心态是满足宗教心理的需要，但作为宗教的载体——歌舞乐具有迷狂似的情感。听众是靠集体心理互感来接受的，因而它又趋向于审美接受。审美接受与宗教接受是混融在一起的。我们所说的接受心态的多层互感主要是在这两个音符组成的旋律上跳跃。

为了说明这个问题，我们有必要对接受主体进行原型心理分析。

从思维发展的历史来看，巫术观念和巫术活动的发生及存在只能处于一个特定的历史阶段：人已经脱离了动物界，开始了自觉的意识，否则他们就不会意识到自己，不会意识到外在的自然，不会意识到自己和自然界的关系以及各种事物之间的所谓因果关系。同时，他们的认识毕竟还处在一个极其低下、极端幼稚的阶段，其中充满了对世界的种种虚幻、荒唐的猜测，他们常把自己的一切印象都当作现实，几乎从来不产生怀疑。对鬼神的笃信是苗巫艺术的宗教接受与艺术接受的前提。产生这种心理的根源在于万物有灵的观念，在于人们对诸神的信仰和对鬼神的畏惧。因为万物有灵、灵魂不灭的意识产生了整个自然宗教的信仰。灵魂不灭意识是鬼神世界产生的重要思想根源。由于这种意识的存在，苗族先民得了疾病或有其他不顺心的事，都认为是鬼神作怪，从而加以祈祷或请巫师驱逐；如果得到了幸福，也认为是祖灵保佑的结果。这就导致了对超现实的彼岸世界即所谓祖先居住地与冥界的肯定与信仰，因此而产生出各种各样

的祭仪，这些现象是这种崇尚心理的行动表现，而作为巫祭诗歌或随之而来的歌舞乐则是这种原始宗教心理的艺术表现。歌舞乐是娱神的工具，于是人们从苗巫仪式中找到了与神灵相通的媒介。

苗族的"接龙"、"椎牛"、"还傩"是三大祭典。龙是苗族的保护神，是苗族先民原始时代自然崇拜的结果。"椎牛"祭祖是为了祭祀祖先，只有把祖先祭祀好了，阴安阳乐，居住阳世的子孙才会得到幸福。"还傩"是预先向祖先许愿，后来如愿以偿，于是要冲傩还愿，唱《焚巾曲》是为了把亡人的灵魂一步一步地送回东方老家去，最后送到月亮上去。长诗对于亡人一生的回忆，实是对再生的肯定；沿着祖先迁徙过来的路线一步一步送回，这实际是以诗来描绘幻想的事实，相传这样做以后，亡灵就乐心乐意地到月亮上享乐。从巫术的功能上说，苗族先民在"同能致同"这一模仿巫术观念支配下，相信经过语言"口封"之后，对亡灵归视"事实"有影响，而且这个"事实"无疑会对现实中的人和事产生影响。同时，这也合乎接受者的心理愿望，即让灵魂愉快地到达极乐世界，送行的人平安地回到阳间，二者相安无事，各得其所。如若没有这样的巫术仪式，没有得到这样的"口封"，亡灵就到不了极乐世界，又将会返回故地作祟，加害于亲人、加害于寨上相识的人。这就是亡人埋后的当天夜里为什么要唱《焚巾曲》的原因。

正是由于这样的原始宗教心理为基础，巫术接受活动过程中的审美活动与宗教活动才这样难解难分。

按照"心理距离"说，应该与实际目的有一定距离才能产生美感。这就是说实际目的与美感是矛盾的，很难统一，

那为何苗巫艺术能使二者统一起来呢？这主要是由于高度清醒的“理智”和迷狂式的情感的奇妙结合。这种“理智”就是巫术的功利目的，主要是原始心理所支配。诚然如前所述，功利目的使审美梗阻的现象会时有发生，可一旦梗阻消除，审美又复如雨后的太阳一般炙人。

在现代艺术中，理性与情感往往处于对立的两极，理性太多，情感就不会得到充分的抒发，而在苗巫艺术中这两者都能包容，既能显示高度的“理性”精神，又不失狂潮般的情感波涛。黔东南的大型的祭祖活动“囊疆牛”（即过鼓社节）中的“刹疆舞”，规模之大、情绪之热烈实属罕见。跳这种舞时，无论男女老少都汇集到嘎牛①家踩鼓，每人肩扛一把长把砍刀，一边唱一边舞，有时还故意拿嘎牛的妻子开心。当鼓点落到某一节拍时，大家都同时向悬吊“牛绍”（木鼓）的横杠砍一刀（象征性的），盛装的妇女为了得到祖先保佑向“牛绍”献花带，围着男人们翩翩起舞，舞蹈雄壮、古雅、热烈、激昂，充满了犷厉粗悍的美学蕴味。但这种情感的“迷狂”又是受“理性”所制约的，人们在向“牛绍”挥刀时都不敢动真格的，据说谁砍断横木谁就断子绝孙。虽然有这种“理性”的制约，但接受者狂潮般的情感波涛依然在汹涌着。

这狂潮般的波涛还源于“文本”结构上的大起大落。“文本”在抒发情感时，常常会以相对平静但却严峻的现实世界，突然转向无拘无束的幻觉和想象之中，“纯用客意飞

①鼓社祭的头头是由“神”选定的，详见《苗族风俗与风俗传说》，黔东南州文化局编。

舞腾那，写来如火如锦，使人目眩心迷，不知町畦所在”（蒋骥语），然后又猛烈地“跌”入现实，结构上的大起大落，伴随着情感的奋扬跌荡，而产生刘熙载所说的那种“气缭转而缔”的抒情效果，在苗巫艺术中，那种神奇而荒诞不经的方式，忽而天上，忽而地下，忽而现在，忽而远古，不受时空限制的神灵般的缥缈，更会令人心旌摇摇。

如前所述，苗民族的群体意识相当浓厚，作为苗巫文化的传播者，它的个体意识与民族意识是不可分离的。他头脑里的“文本”是苗族千百年中积淀起来的，用原始宗教包裹着梦想、追求、痛苦与忧患，因而传播者个人的情感同时回应着千百万同族同胞的情愫。容格曾经说过：“个体的人并不能完全运用他的力量，除非他受到我们称为集体表象的赞助，它能释放出我们自觉意志所望尘莫及的所有隐匿着的本能力量。”①这说明主观接受者的情感体验往往不是个人的，而是集体的。在接受“文本”的过程中，接受主体寻求着同别的接受主体进行心理接触，共同体验作品的文本与仪式所引发的群体情绪波动，显示了接受主体的集体心理互感的特点。这与现代艺术的“一千个读者有一千个哈姆莱特”的审美特点相距甚远。

由于“文本”具有集体创造的性质，所以它是引发接受主体产生心理互感体验的张力结构。整个接受活动的基点是既能使听众实现自身的潜在价值，又能使他发挥主观能动性，这是产生心理互感的基础。如听众在听《焚巾曲》时，内心经历着一种强烈、悲怆而激荡的情绪体验。听众随“文

①引自容格《论分析心理学与诗的关系》。

本”幻化出一幅图画，升腾出一种与亡灵一样视死如归，沿着祖先迁徙路线，回到月亮这个极乐世界享福的情绪趋向。再加上“文本”本身寄寓着狂潮般的情感，巫师一般是边喝酒边唱，酒力与诗情如风助火势、火助风威，生动的表演会使每一位接受者忘却自我，进入集体共同心理互感的轨道。

以上分析是原始宗教心理的“理性”渗透与狂潮般情感的交织。事实上参加巫术仪式的群体，除了经历这两种心理效应外，还有群体凝聚心理、审美创造心理和好奇心理等。

接受者在仪式规定的时空内，把一定的接受主体聚合在一起，这些接受主体一般都具有氏族血统关系或寨邻关系，在巫术仪式上，通过共同的情感体验而加强了凝聚力，使每个人都在“文本”的对象上投射了自己的整个心灵，彼此都不觉得孤独，从而满足了一种群体凝聚心理。

多层心理的互感还包括审美创造心理的满足。如前所述，接受主体在仪式上不仅是“接受”，还参与了演出、创造。比如湘西一带的奶傩芭傩舞，由于追求提高自然表现力和模仿自然过程，从而把舞者带入了神圣的创造领域，并使他们发挥出“神力”。

通过以上的分析，我们知道苗巫艺术的多层接受心理主要包括原始宗教心理、审美心理、群体凝聚心理、主体创造心理等，但以原始宗教心理和审美心理为主，这二者的完美结合，使苗巫艺术具有自己的鲜明的个性特点。

余论

综上所述，我们得出如下的结论：苗族巫术艺术的接受

形态、接受方式是多层接受心理互感的基础；接受形态的多层互感是这种接受形态和接受方式的必然结果。多层接受心态的互感、共振，限定了这种接受心态只是一种深层的潜隐的内化过程。这种体验一旦形成，就可能使艺术对象与接受主体之间升华出一种涤尽尘俗、超脱凡俗的感召氛围，这是一种高度忘情的极其谐调的多向响应关系。其中包括原始宗教心理的辐射、艺术审美心理的期待、审美创造心理的渴求，民族凝聚心理和好奇心理的满足等。这种氛围的形成主要靠原始宗教心理和艺术主体的迷狂性，这两者是苗族巫术艺术的核心。苗族的巫祭活动包孕着若干的文化劣质，但它赢得这样多的心理效应实属不易。这正是苗族巫祭活动的屡禁不止、常盛不衰的一个原因。明白这一点使我们既能正确地分清苗巫文化的优质与劣质，不至于把‘脏水”同‘孩子”一起倒掉，又能使我们明白此种风俗对人心灵的危害的根在何处，从而对其愚昧的、迷信的劣质进行扬弃。

苗族巫术造型艺术的嬗变

苗族民间造型艺术的范围比较宽泛，包括建筑、蜡染、编织、刺绣、剪纸、银饰、泥哨等。苗族造型艺术，从来就是苗家人的情感、意志、理想、风俗、道德风尚和审美趣味创造出来的精神载体。考察一下苗族造型艺术的发展过程，能看出苗家人在造型艺术的创造过程中由愚昧走向文明的巫文化心理特征。直到今天，苗族在日常生活中都或多或少地表现出这些传承下来的文化心理因子。因此，探讨一下苗族造型艺术的巫文化心理建构，对我们进一步认识苗族的社会历史生活和文化创造活动，无疑会提供许多有益的启示。与巫术有关的苗族造型艺术，可以分为这样三类：一是巫术造型艺术；二是准巫术造型艺术；三是走向生活的巫术造型艺术。这三种造型艺术形式，时下还并存着。下面让我们逐一加以分析，看看这三类造型艺术的嬗变过程。

（一）巫术与艺术胶合的原因

所谓苗族巫术造型艺术指的是苗族在巫祭活动中，为巫术目的而制作的种种造型。比如：剪贴的人人马马，或用实物制作某种造型等。

苗族巫术造型艺术具有巫术与艺术的双重意义。原因是苗族巫术是一种原始宗教，在艺术与宗教的历史发展中，审美情感与宗教情感之间存在着许多相同或相近的方面，存在着部分交叉。这主要表现在：

第一，它们都是对宇宙的某种情感意味的感受，宗教对客观现实的崇敬、恐惧和无能为力，而将心灵投向神灵，虚构一个优美、和谐、自由的彼岸世界，以获得精神上的解脱和安慰；艺术所达到的较高审美境界是以充满情感的心灵在与世界的交流、感应、碰撞中，触摸宇宙的律动。从艺术与宗教的认识根源和基础上看，它们是不同的，然而从它追求的精神境界以及对这种境界的情感体验上，它们又有某种相似的契合。

第二，审美情感和宗教情感不同于一般的生活情感，它们属于高级情感。宗教情感追求的是纯精神的、超凡脱俗的境界。审美情感来自生活情感又高于生活情感。克莱夫·贝尔在《艺术》中说："一切艺术家都属于宗教型。"这话的意思是，真正的艺术家追求的是一种崇高的精神境界，通过他们的作品陶冶人类心灵。

第三，审美情感与宗教情感都能使人产生精神上的快感。在审美活动中，人们会由于对象的合目的性与合规律性的和谐统一，在对象有限的感性形式中获得无限的真理性的领悟而感到满足、欢欣；宗教活动中，人们感到人同神进行了交流，领悟了神的启示，仿佛精神脱离肉体而飞升的时候，也会产生强烈的激情，甚至超然生死、视死如归。

以上是一般宗教与艺术的关系，苗族巫术稍有不同。苗族信奉多神教，认为万物有灵，不但对天地、山川顶礼膜

拜，同时还奉祖先为神。这种原始宗教在当时的社会生活中占有重要地位，它需要把神加以再现、强化、具象化，需要将祭仪、场所装点得威严、神秘。苗族巫术需要让神灵在一定程度上表现为可以感知的物质现象，以便让群众感到神的存在是确确实实的，从而让宗教情感有寄托和投射的具体对象。贵州雷山县郎德上寨，家家门前贴有一种叫“保爷”的剪纸，由四个圆加上中间缕空的图案组成一个十字造型。这“保爷”据说能保佑五谷丰登、六畜兴旺。施秉县六合乡黄古屯村的苗族，老人死后有时要剪贴纸人在门上。为什么要这样做呢？这里的苗族认为：“落气”时间，男的晚上为好，女的白天为好。若男的白天去世，他害羞不好意思走，要找一个人做伴；若女的晚上去世，她害怕，一个人不敢走，也要找人做伴。因此，凡遇上男的白天去世，女的晚上去世，当事人家都要请巫师来，用一只开叫了的公鸡敬神，然后巫师用纸剪成人的模样，凡是同一房族的，每家大门上贴一张。其巫术意义是当死者来邀伴时，纸人就顶替相随。① 这里的“保爷”和“纸人”叫苗族巫术剪纸，属于苗族巫术造型艺术的范畴。苗族巫术造型艺术产生在人类社会早期，是一种不自觉的艺术创造，它不具备纯粹的审美意义。正像朱狄在《艺术的起源》中说的：“显然无法否认，在人类早期阶段，确实存在着这样一个巫术与艺术难分难解的阶段，如果没有这样的一个阶段，像现在人们所设想的那种纯粹审美意义上的艺术，几乎是不可能发生的。”

因此，这一时期的巫术造型艺术，虽然有巫术与艺术的

①见村夫《六合乡苗族丧俗点滴》，载《群文天地》1989年第5期。

双重意义，但主要作用是巫术。由于巫术中宗教情感与艺术情感相类，因此随着巫术的发展必然要促使艺术生长，“巫术总是能鼓励艺术的发展”，托马斯·芒罗的结论无疑是正确的。①

（二）苗族巫术造型艺术的内容

在氏族社会时期的苗族先民，所要从事的一切艺术活动无不是与自己的生存发展有关，名目繁多的原始艺术并非为赏心悦目的精神享受而生产，它们都是作为一种不可不进行或不得不进行的‘生产——艺术”，其目的是为了巫术的需要，只有借助于巫术才能维持个体与群体的生存与延续，正像有的学者所指出的那样，今日的人们不听音乐、不演舞蹈、不诵诗歌、不事绘画，并不影响其生存；而原始人不听音乐、不演舞蹈、不诵诗歌、不事绘画，就势必给他们的生存带来威胁和困难。”②这个经过‘原始思维”后的类化表象——形象，都不是纯粹的艺术形象，其巫术意义很厚重。就苗族巫术造型艺术来说，主要包括四方面的内容。

第一，是有关祖先崇拜方面的。苗族对祖先传统的维护和继承，总是沉浸在对祖先的缅怀追忆中。对祖先的崇拜除追念他们的功绩外，仍然是灵魂不死并能感应后人的交感巫术心理在发挥心理作用。它凝聚、浓缩了苗族原始文化心态中特有的观念意识和情感意志。在苗族社会的发展中，亲缘

① 见《艺术的发展及其他文化史理论》第466页。

②《民间文艺集刊》第7集史军超文／上海文艺出版社，1985年6月。

关系始终象一条红线贯穿古今。在原始社会里，其地位是不言而喻的。从这个意义上说，每一个氏族部落祖先，比如姜央、蚩尤，作为一个象征符号，无疑表达了这一既定的社会秩序或社会群体组织对每一个氏族部落组织成员的约束与维系。这样，苗族对祖先的崇拜就不仅是一种巫术观念和情绪式的虔诚，而且还时常通过一种既是生活又是艺术的形式具体表现出来。对祖先崇拜首先表现在对巫师服饰的要求上。清水江两岸的一些苗寨，至今还保留着扫寨祭祀习俗。每年农历六月举行，扫寨仪式由巫师主持，巫师头戴反三脚（用草编织的），身上倒披蓑衣，脚穿钉鞋，走到一家便念道："洪兮，今天我头上长角，脚下长刺，背上长毛，手持利剑，来驱邪赶魔。一切妖魔鬼怪，有殿归殿，有堂归堂，无堂无殿，各散四方，不准呆此地。"巫师的装束，象征着一位铁头铜额、兽身人语的勇猛战将，来威镇鬼魔。这位猛将就是苗族祖先蚩尤。传说苗族祖先蚩尤勇猛善战，威震四方。他死后，黄帝也经常利用蚩尤的形象来威镇扰乱。如果说苗族对蚩尤的崇拜是通过服饰艺术来表现的话，对姜央的崇拜则是通过雕刻艺术来表现的。在黔东南有庄严隆重的"鼓社节"，"鼓社节"要踩鼓。踩鼓时要身背祖先"央公央婆"来跳舞。仪式开始之前，先请理老唱《醒鼓歌》，意在邀请祖先来参加庆典，然后还必须经过《砍鼓树》、《凿鼓》、《换鼓》等过程，于丑年或寅年某月某日，大家都排队到大山洞迎接"央公央婆"来与子孙们同乐。央公央婆用枫木雕刻成男女半身裸体象。在这个活动中，人们不仅围着象征祖灵的木鼓起舞，而且还身背祖先的替身裸体木雕狂欢，体现浓郁的生殖意象。鼓主家的枫木中柱上粘有许多糯

米捏成的央公央婆的生殖器模型，已姻未育的男女，要把它们偷去给自己的丈夫或妻子吃，认为这样就可以有子女了。

这里央公央婆和蚩尤的造型作用，主要是要达到巫术目的，同时也可以抒泄对祖先的崇敬缅怀之情。

第二，是有关鬼神方面的。神是人们把客观自然物及自然现象加以形象化而产生的一种虚拟的现象。《礼记·祭法》说："山林川谷丘陵，能出云，为风雨，见怪物，皆日神。"因外界自然物自然力的变化莫测，所以敬畏之情油然而生，认为世界万物皆有某种主宰，从而对之崇拜，这就有了神有了鬼。苗族鬼之大小是以牺牲来定的，最大的牺牲是牛，所以牛鬼最大；最小的牺牲是蚱蜢，故蜢蚱鬼最小。苗族鬼神之多世属罕见。每一种鬼的祭祀方法、祭品、巫词各有不同，其中一部分鬼还必须剪出此种鬼的形象，不然它不知道这些祭品该由它来分享。比如：若有家畜病了，便剪贴"六畜神"（图1）逢农历单日贴在畜栏柱头上，焚香念咒，以酒肉供之，"六畜神"便会停止作祟。苗家人最怕犯"天黄牛神"。如若老人病痛不见好转，巫师看米认为是犯了"天黄牛神"，必须以黄牛为牺牲，剪出"天黄牛神"的神像，（图2）将此神像同一条纸串、一朵纸花挂在一根枝条上，立于供桌前，巫师大唱送"天黄牛神"的巫词，然后把挂有"天黄牛神"的造型扔在野外荒郊的岔路口，"天黄牛神"也就算送走了。


图1六畜神

苗族鬼神不分，但鬼神有善恶之分。以上讲的“六畜神”和“天黄牛神”都是恶神。另有一种保家神属于善神。若遇口角或其它不顺心的事，可在大门前立一张状如玉米棒的纸牌，用八画画出一个有鼻有眼有脚有手的保家神，就可免去一切灾祸。保门神的功用与汉族的门神相似。这类“艺术”源于一种较为原始的文化心理，是人类由自然人转变为社会的人的心理基础。因为原始“巫术是一套动作，具有实用价值，是达到目的的工具”。①原始人类观念中与自己生存和发展有联系的事物，往往成为他们的审美对象、劳动改造对象，人们崇拜它们而又惧怕它们，对它们倾注了全部感情，甚至在自己的脑海里常常把它们形象化、具象化与神秘化。



图 2天黄牛神

第三是图腾崇拜方面的。原始图腾崇拜文化心理在氏族社会常常以巫术礼仪、图腾造型的形式表现出来。图腾崇拜产生的原因在于，当人类处于原始经济时期，人们对自然的认识，尚处在蒙昧阶段，对自然现象，原始初民始终怀着强烈的情感，以某种虚幻形式，企求自然界神秘力量的保护，进而产生崇拜心理。例如彝族主要生活在云贵高原中西部的高山上，虎的勇猛令他们着迷，他们喜欢虎、崇拜虎、也希望自己能像虎一样勇猛、强悍，于是他们便自命为虎的子孙，甚至认为祭山神庙和祭祖演奏葫芦笙的葫芦本身就是虎

①马林诺夫斯基《文化论》。

的造型，从葫芦里发出来的声音，就是十二兽之首的母虎的声音，也就是山神和自己祖先的声音。

苗族图腾造型也是一样。湘西苗族接龙由群体作的龙的造型最为壮观。苗族对龙的崇拜是很普遍的。苗族民间认为，龙是吉祥幸福的象征，所以兴接龙祭祀。《接龙歌》唱道：龙原在本地／我们才是好／挖土挖坡完／坏了龙住地／水龙才是跑／龙跑东海坐／龙跑东海躲／去了十八春／十八春没回／没有了水龙／养崽崽不大／养猪猪不发／大家才伤心／大家来商量／去喊水龙回……”苗族的接龙祭祀活动，有接水龙接干龙之分，但都是对龙的崇拜，都有造型，只是有大小之别。祭祀时，主人在自己的堂屋中预先挖一个正方形小坑，内放朱砂水一碗，用一块方岩板盖上，称为龙宝。接龙的仪式是在锣鼓、喇叭、唢呐、海螺声与巫师诵龙经的混合声中举行。接龙人群里，有一人抱着鹅或鸭带路，一定要从塘边、溪边、江边、井边把龙接回家中，象征性地把龙置于龙室，盼龙给主人带来吉祥幸福。参加接龙祭祀活动的人少则百人数百人，多则上千人。祭祀过程中要由群体做成龙的造型，一般由巫师作前导引龙，然后由主家扮龙公龙母，秀美的姑娘们作龙子龙孙，牵着长长的红布或白布做成龙的形状，在蜿蜒曲折的山路上行进，远看恰如一条巨龙向主家游来。在路上须插上无数的彩旗作为引龙归家的标志。接水龙是如此，接干龙比接水龙的规模小，其造型是用糯米粑做成一条龙，接龙开始后，接龙者双手捧着龙连舞带跑地交给另一个接龙的人。巫术能把人类未来的‘快感”想象成压倒一切痛苦灾难所迸发出来的热情，是一种理想化的感情，通过龙的造型揭示了苗家人的传统情感和心理，体现了苗家人向往幸

福生活的美好愿望。

枫木也是苗族的图腾崇拜物。苗族古歌用了很大的篇幅叙述了枫木的来历和功用。它生长在“天家”，“枝丫漫天涯”，能“结出千样种，开出百样花”。它有旺盛的生命力，一朝一层叶／两朝两层叶／长到十七岁／活到十七岁／树干十七抱／树丫高齐天。”①它还化生万物，锯木变鱼子，木屑变蜂蜜，树芽变飞蛾，树叶变燕子，树心生人类母亲——蝴蝶妈妈。苗族的“鼓社节”，祭鼓杀牛用的撬棒必须是枫木做的。意是苗族始祖出自枫木，用其制成的撬棒来杀牛，才算专为祭奠她。又如苗族自古无文字，人们的婚姻恋爱等等契约无法记载，只有刻木为证。这契约刻在一根制作精美的枫木上，“用它来刻木，大家信得着”，有祖先保佑之巫术意义。苗族造木房，中柱也必须为枫木，其巫术意义是一样的。

苗族还把牛作为图腾，牛就是苗族神话里的修狃。它力大无比，江河都是由它开出来的。苗族认为牛、龙相通，把牛视为龙，在民俗中例子很多。贵州台江县的招龙祭祖，祭典中的龙就是牛。该县革东镇沅江寨祭龙过程是这样的。龙为一头大水牯。头天晚上吹芦笙送龙（牛）上山顶，第二天清晨在寨边一口大水塘里聚集本寨人及亲朋好友数千人迎龙进寨。龙（牛）披红挂绿，巫师设坛作法，一刀砍破龙（牛）颈，并推其下水，称“放龙归海”，然后取下龙（牛）角架于木柱上做成一个牛头造型，置于水塘中央祭祀。苗族过“鼓社节”或老人亡故，杀牛后，牛角也摆成一个牛头造型

---

①见田兵编选的《苗族古歌》。

置于神龛或挂在枫木中柱上。这个牛头造型的巫术意义包括：1、农业意象，祝愿风调雨顺、五谷丰登。2、生殖意象。牛角表示男性生殖器象牛角一样强硬有力，也表示生的人象牛一样健壮，丹寨苗族把牛角挂在大门上，象征人丁兴旺。3、祖灵意象。“鼓社节”一般一家人祭几个祖先就杀几头牛，一头牛祭祀一个祖先，反过来一头牛就代表一个祖先。

苗族巫术造型艺术的第四方面是对巫祭活动场所进行装饰，目的是给神划出地盘，增加神秘气氛。比如祭桥要在桥边贴上纸花，并用花环做成栏杆。巫师就在这个桥上唱巫歌：“让我们那下方的祖先啊／那水竹老人／月亮老人／坐在干净的桥上／吃饱喝足／吃了背崽来送／背财来给。”于是这经过装饰的桥在人们的眼里就与普通的桥大不相同了。送“天水牛鬼”要把它的造型用竹杆穿好，插在水田里，周围用竹子围成栅栏，栅栏贴上醒目的纸花。这些造型的目的都是为了增加神秘气氛、强化鬼神观念。

（三）准巫术造型艺术的内容

苗族巫术与仪式、仪式主持人及参与者的歌舞乐紧密地联系在一起。因此上述的造型是在这样一种文化背景下产生的。但另有一类造型艺术，明眼人一看就知道它的巫术意义是什么，但它的产生不曾具有以上的巫术文化背景。我们把这类造型艺术称为准巫术造型艺术。

这类造型艺术是在巫术造型艺术的基础上发展而来的，具有同样的巫术意象，但对鬼神的态度有所不同，而且审美

意义多于巫术意义。与上面的造型艺术比较，它只包括祖先崇拜和图腾崇拜两类。它主要出现在节日会场上和建筑、剪纸、服饰、银饰等上面。

苗族没有自己的文字，但又念念不忘自己的历史，因此，苗族不仅在歌里、舞里向儿孙讲述历史，而且还把对祖先的敬仰物化在造型中。黔东南苗族刺绣那大胆的夸张、热烈的色彩和充满苗族生活气息的形象，最令美术行家们倾倒。在刺绣中平绣、辫绣两种绣法要用剪纸作绣花底样，因此就伴生了另一项艺术——苗族剪纸。苗族称为剪花。这种剪纸历史悠久。苗族古歌《跋山涉水》描述苗族祖先由东向西进行大迁徙时唱道：

“姑姑叫嫂嫂，／莫忘带针线，／嫂嫂叫姑姑，／莫忘带剪花。”剪纸中关于姜央的比较多，有姜央造人、姜央兄妹成亲、姜央射日、姜央变月等等。①《姜央造人》（图3）这幅图案有故事性，传说，恶神雷公放洪水淹灭天下，毁灭人类。姜央在葫芦里躲过了灾难，并降伏雷公。过后姜央重造人类，用什么造呢？用泥巴，图的左下角是一堆泥巴，姜央用这堆泥捏了几个人。但他造的人不会说话，于是他派长着鸟嘴的鬼去问天。天说：砍竹子来烧，



图 3姜央造人

①见《苗族民间剪纸》／贵州美术出版社，1987年2月。

竹子爆出声音人就会讲话。姜央砍竹子来烧，果然人跟竹子的爆声说起话来了。在这幅图中"天"在左上角，它像孙悟空一样会变：有时是人形；有时是人头兽身形。"天"主持正义是个善神，在神类中地位比较高，相当于汉族讲的"天庭"，在另一幅剪纸《龙牛告龙王》中，牛龙受龙王无理处罚而向"天"告状，显然，"天"是能管众神的神。剪纸《姜央造人》中，它能教姜央造的人开口说话的方法，可见它的确是个善神。在苗族剪纸中"鬼"只是极个别，而且它的出现只是被人驱遣。这类艺术有些像史诗，巫术造型艺术有些像神话，它们都是带着人类童年的天真来看待客观世界，但毕竟在史诗中神已经让位于人了。这类图案既有审美的意义，又有历史的意义，还有巫术的意义。施秉一位老奶奶指着绣有类似图案的衣服说，穿上它能避邪，甚至结婚多年不育的妇女穿了会有孩子。足见民间对它的巫术意义是很明白的。

在苗族生活中，对于龙的崇拜随处可见，特别是在银饰、剪纸、刺绣上更为多见。钟涛在《清水江苗族龙文化》①里认为，苗族的龙与汉族龙相比有自己的特点。关于龙的造型可分为雅灰型、台拱西江型和施洞型三类。单是施洞型就有蜈蚣龙、山龙、鱼身龙、花身龙、人首蛇身龙、花树龙、兽龙、龙牛等九种，他认为苗族龙的巫术意义，主要表现为"农业意象"、"生殖意象"和"祖灵意象"三方面。

在准巫术造型艺术中对蝴蝶的描绘也很多。苗族神话认为蝴蝶是枫木心变成的。她长大后同水泡游方结婚，生下了

①见《贵州古文化研究》／中国民间文艺出版社，1989年5月。

人类和其他动物。作为卵生动物的蝴蝶，繁殖能力很强，因此对蝴蝶的崇拜表现了一种生殖意象。在《苗族民间剪纸》中有《蝴蝶妈妈》图，还有将蝴蝶与鱼、石榴组合在一起的图案。雷山西江苗族姑娘袖口、衣饰上的银片和儿童帽沿上的银饰（图4）常用蝴蝶造型，下缀响铃，走起路来悦耳动听。这些造型包孕的意思就是更多地繁衍子孙。这种意识源于原始社会，因为人多才能抵御自然灾害和战争威胁，所以人口繁殖具有十分重要的意义。

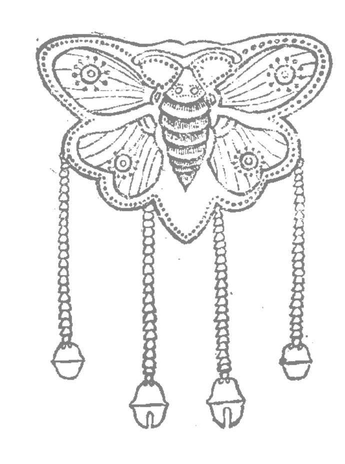


图 4雷山西江蝴蝶银片

对牛的图腾崇拜依然如故。清水江苗族龙舟竟渡，船头还装上一对牯牛角，上书“风调雨顺，五谷丰登”。苗姑头上的银质牛角饰有二龙抢宝和繁殖力极强的鱼的图案，两角之间有弧型银片象旭日东升光芒四射，对牛崇拜的巫术意象不言自明（图5）。各苗族地区许多芦笙场中间的花杆，或挂铜鼓的木柱都做成牛角造型，其巫术意象也是如此。

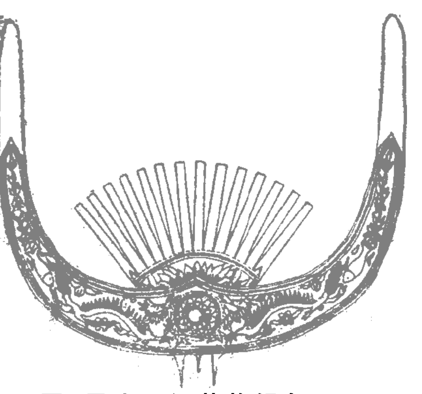


图 5雷山西江苗族银角

苗族的图腾还包括鸟。黔南龙里和三都一带男子盛行头插锦鸡毛或野鸡毛；黔东南妇女盛装戴各种头饰，其中一种类似锦鸡尾式的银角或鸟形头饰，每根尾端还缀上一束羽尾；黔中苗族妇女的饰物背牌，就有表示“ 雀鸟眼 ”和“ 鸟翅膀 ”的挑花图案，“ 鸟翅膀 ”正好在双肩部位；雷公山麓的“ 超短裙 ”苗族服饰的款式和花色恰如一只锦鸡再现，轻盈潇洒，绚丽斑斓，独具一格。此外，湘西苗族在正月初一零晨全家要以耳辨鸟音，以预测一年粮食作物的丰歉和六畜兴旺失败。苗族对鸟的崇拜可以追溯到创世古歌中。黔东南创世古歌《 开天辟地》说：上古之时，天地小如斗笠撮箕，后来由巨鸟乐啼、科啼孵抱，才有现在这么大。苗族古歌《 十二个蛋》说：人类和万物的祖母蝴蝶妈妈生下十二个蛋，由鹡宇鸟代抱才孵出人类和万物。苗族的鸟崇拜产生甚早，距今六千年前的河姆渡文化有“ 双鸟朝阳 ”图案，现今黔东南苗族妇女服饰刺绣中也有这种“ 双鸟朝阳 ”纹。苗族鸟崇拜的习俗许多古籍中都有记载。《 神异经 · 南荒经》中说：“ 南方有人，人面鸟喙而有翼……一名鴅兜。〈书〉曰：‘ 放鴅兜于崇山，。一名驩兜，为人凶恶，不畏风雨禽兽，犯死乃休耳。”这里，驩兜是一种凶悍勇猛的鸟图腾。这类鹰类大鸟可能就是苗族至今崇奉不息的鹡宇鸟。湘西苗族地区土老司法冠上有鹡宇鸟图案，(图 6)

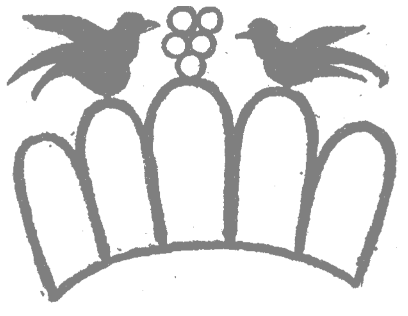


图 6湘西土老司法冠上的鹡宇鸟

黔东南苗族“ 鼓社节 ” 中苗旗上也有鹡鸟图案。(图 7)



图 7黔东南苗族‘ 鼓社节 ” 中苗族上的鹡宇鸟

苗族为何念念不忘图腾物，并把它同自己的生活联系得这么紧？因为在氏族成员的意识形态中，自然崇拜、灵魂崇拜和图腾崇拜，其中最有影响的是图腾崇拜，它是氏族制的产物，它对氏族的生产生活以及氏族制度，起过积极作用。这样图腾崇拜就成了原始氏族成员的精神支柱，成了他们深层的心理结构的核心，成了世代相传的潜意识。这类造型不是孤立的艺术现象，而是祖先崇拜这一民俗事象民俗心理的反映，是世代相传的潜藏于民族心理最深处的潜意识的心理追求。

(四)苗族巫术造型艺术走向生活

苗族巫术造型艺术的存在与苗族成员对疾病和灾荒等自然现象的理解和控制能力有极大的关系。因为在他们看来，术造型艺术一定会产生“ 交感作用 ”，从而达到驱鬼逐灾、保佑儿孙发财发富的目的。但由于实际成效的不可靠和

科学观念及手段等不断渗入，苗族巫术造型艺术的功利观念和实用功能已是衰弱，这就为苗族巫术造型艺术走向生活打下了基础。

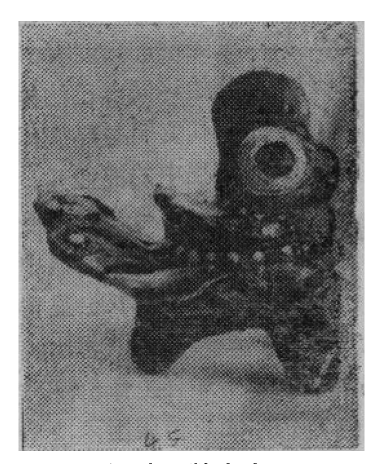
从艺术自身的发展规律来看，“ 在艺术的最低发展阶段上，巫术的艺术就成为最早的文化模式之一 ”，“ 它即是一个以为能增加巫术效果的逼真形象，又能从这种由模仿得来的外观创造，以及所产生的幻觉真实中导源出一种愉快的感觉，最后这种感觉变成一种‘ 纯粹的，审美愉快。只有到了这个时候，出于巫术目的的模仿形象才逐渐过渡为与实际功利相脱离 ”，“ 它不再是巫术的，而是艺术的了 ”。①

实际上苗族准巫术造型艺术的产生使鬼神威风扫地，人们已经将凶神统统逐出艺术之门。鬼神成为被人驱遣的对象。苗族巫术与神话史诗有一定的联系，但苗族神话史诗与巫术的审美观却大相径庭。苗族神话塑造了琳琅满目的艺术形象—— 包括神、半神半人、神化的人、人格化的草木鱼虫、风云雷电，在所有这些形象中，最有光彩的不是神而是人，或者是神化了的巨人，显示了人定胜天的理想。苗族巫术造型艺术只有让神与人交换一下位置，才能由娱神、自娱向娱人嬗变。

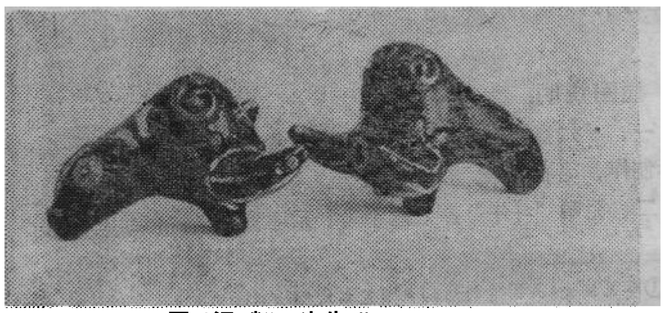
这种嬗变是由顺应式和冲突式相互作用互补的结果。所谓顺应式，就是指艺术变化发展以一种已有的，获得普遍认同的文化观念及其价值取向作为基本方向。冲突式是不满足于遵循一种已有的且在过去的实践中可能确实获得很大成就的文化价值取向，在一种新的造型艺术观念和审美意识的范

①见朱狄《 艺术的起源》。

围内提出一种新的价值取向。新中国成立后，苗族生活开始由封闭走向开放，许多具有巫术意义的造型艺术作品在受到都市文化熏陶的青年人眼里会变更其价值取向。近些年苗族巫术造型艺术走向都市，走进艺术殿堂，成为纯粹意义上的审美对象。比如苗族牛头造型作为贵州民间艺术节的会徽，成为许多刊物的封面就是一个很好的例子。最能说明问题的是黄平苗族民间动物泥哨。


图 8泥哨“鹡宇鸟”

民间艺人吴国清老人用一种新的方法将苗族图腾牛、龙、鹡宇鸟、十二个蛋等做成泥哨，在国内外产生了一次又一次的轰动效应。（图8,9）1983年7月法国从事世界民间美术研究的专家吉莱姆，来到吴国清的家乡，观看了他捏制动物泥哨的精采表演拍案叫绝，立刻订购了400余件。同年12月25日


图 9泥哨“斗牛”

圣诞节这批泥哨在巴黎展出引起轰动。吉莱姆在给吴老惠寄的贺年片上写道：“吴国清先生，您的作品在巴黎展出后，观众称之为绝妙之作！”这些动物泥哨引起外国朋友的关注显然不是它的“交感效应”，而是它“独特的手工意趣”和“简练与丰厚的统一、静与动的和谐”。①这就是说苗族巫术造型艺术被各民族观众审视、观照时，其价值取向发生了变化，动物泥哨是如此，苗族刺绣、蜡染也是如此。

从接受美学的角度看，顺应式模态同它的接受对象是共生的，因此始终同自己的传统保持密切联系；而冲突式模态，作为现代文明与民族传统文明与民族传统文化碰撞、交融、互渗过程中的混血儿，它的接受对象十分宽泛而模糊，因而冲突式模态与新旧接受对象会发生错位。冲突式模态刚刚从现代文明冲击的漩涡中脱身，处于起步阶段，所以冲突式模态新生命的成长会显得格外困难。但苗族巫术造型艺术同巫乐、巫舞、巫歌相比，它少受群体限制，因而它不象这些姊妹艺术那样生命的芽儿被顺应式模态的老根过多地挤占空间和阳光。苗族巫术造型艺术的嬗变，娱神——自娱——娱人的发展模态比较明确，只是速度要慢些，文化的发展只能是这样，我们必须耐心等待。

插图说明：

一、“六畜神”、“天黄牛神”系贵州黄平县加巴乡苗族巫师潘告麻制作，笔者搜集，和匀生摄影。

二、泥哨“斗牛”、“鹡宇鸟”系笔者搜集，和匀生摄影。

---

① 参见拙文《吴国清的动物泥哨艺术》，载《民族艺术》，1990年第3期。

苗族巫术造型艺术的生态环境

世界上任何事物都存在着主体与环境的关系。人类所从事的政治、经济、文化、科学、语言、法律等社会活动，只要将其中的一项当作主体来加以探讨，都存在着它与环境的关系及其相互作用、规律等问题。苗族巫术造型艺术也不例外，它的生态环境以自然环境和文化环境为主下面择其概要进行论述。

（一）自然生态环境

普列汉诺夫说过：不同类型社会的主要特征，是在地理环境的影响下形成的。地理模式规定了实现民族文化特征的典型。① 古希腊历史学家希罗多德也把地理环境看作是民族历史和文化发展的自然背景和舞台。中国古人也很重视地理环境对历史和文化的制约作用。“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。”“乐者，音之所由生也；其本在人心之感于物也”。② “气之动物，物之感人，故摇荡性

①转引自吾淳《中国传统文化的特质及其背景》／《学术月刊》，1987年，第5期。

②见《乐记·乐本篇》。

情，形者舞泳”。① 这些论述，说明了外界事物引起人们思想感情的变化，而思想惑情的变化是创造音乐舞蹈的源泉。音乐舞蹈是如此，苗族巫术造型艺术也是如此。

苗族巫术造型艺术中的蝴蝶、牯牛，以及那些制作精美的枫木造型，我们都能在自然环境中找到它的实际存在物。在古代苗族生活区的枫木特别多。枫木易长易活。苗族先民渴望子孙繁衍，于是希望自己的儿孙能像枫树一样易长易活、生生不息。蝴蝶生殖力极强，苗族先民幻想着蝴蝶妈妈是枫木心生出来的。蝴蝶崇拜与枫木崇拜都表现了一种生殖意象，这是交感巫术心理的反映。实际上子孙繁衍只是事物的一个方面，子孙强健有力，成为改造自然、战胜自然的力量才是目的。苗族的牯牛崇拜则表现了这种理想。可见苗族巫术造型艺术与自然环境的关系非常密切。苗族祖先生活栖息的自然环境具有这些独特事物，因而就成为他们将殊的崇拜对象和审美对象。

苗族巫术造型艺术受自然环境的影响，还可以通过它与苗族神话史诗的审美意识的明显差异来说明。

在苗族文化史上有一个奇怪的现象：苗族神话史诗与苗族巫术艺术有密切联系，但审美本质却大不相同。苗族神话史诗塑造了一个又一个的叱咤风云的艺术形象。这些艺术形象包括神、半神半人和人格化的草木鱼虫、山岩巨兽、风云雷电等。在这些形象中最有光彩的不是神而是人，体现了人类战胜自然的理想，显示了人的本质力量。苗族巫术造型艺术也源远流长，也有战胜自然的理想，但从总的方向来看，

①见钟嵘《 诗品》。

却充满了对鬼神的恐惧和无可奈何！这种文化现象，许多苗族学者为之困惑。其实若从自然生态环境来考察就可以使这个问题得到冰释。苗族神话史诗产生在古代，那时苗族生活在东方“浑水绿水”之滨，即黄河流域和江淮流域。那儿咆哮的黄河、广阔的平原随时给人雄壮、开阔的感受，这些自然环境毫无神秘、恐惧之感，因而产生在那时的神话史诗易于摆脱殷商巫鬼文化的影响显示人的本质力量。汉民族中原涿鹿取胜之后，能迅速地变巫鬼文化为史官文化，与所处的环境不无联系。苗族由于这样那样的原因，自东向西迁徙，进入西南崇山峻岭中，正如史籍所载：“诸蛮族类不一，大抵依山谷，并林木为居”(《宋史·蛮夷传上》)“苗类……好山居”，(乾隆《滇雄州志》)“苗……每附岩结庐”，(《昭通志稿》)“苗族……大半居高山”。(民国《筠连县志》)贵州民间亦有“高山苗，水仲家，仡佬族在石旮旯”之俗话。置身这样的自然环境，疾病多，生存发展很不容易。苗族人民不能解释自然现象，又想祈福消灾，只得求助于鬼神，因而苗族巫术造型艺术是险恶的自然环境在苗族先民心灵上的投影。再加上苗族神话史诗同苗族巫术造型艺术的作用不同，前者以审美为主，重人轻神；后者以巫术功利为主，重神轻人，所以它们的审美本质差异极大。从以上的分析我们可以知道，产生这样的差异的根本原因还是自然环境。这说明“一个民族永远留着他乡土的痕迹，而他定居的时候越愚昧越幼稚，身上的乡土的痕迹越深刻。”①苗族巫

①见丹纳《艺术哲学》，人民文学出版社，1963年，第243页。

术造型艺术永远留着该民族乡土的痕迹。

诚然，自然环境对苗族巫术造型艺术的影响，这只是直接的方面，还有其间接方面。苗族巫术造型艺术并不是消极地、被动地受自然环境的制约，而具有一定的能动性。一方面，自然环境作用于主体诸因素，通过这些主体因素影响人们的生活方式；另一方面，主体诸因素又作用于自然环境，从而制约自然环境对人们生活方式的影响。苗族巫术造型艺术正是在这种主体与客体的相互结合、相互作用中生存发展的。

（二）文化生态环境

任何一个民族的文化都包括物质文化和精神文化。而每一个民族的每一个时期的文化都是在特定的生态环境中产生发展的。苗族巫术造型艺术的生存发展也离不开它的文化生态环境。下面我们主要从经济、宗教、民俗、语言等方面进行阐述。

1、经济环境

经济基础决定上层建筑，这是马克思主义的一个基本观点。苗族巫术造型艺术属于上层建筑的一部分，因而它必然要受到经济基础的制约。苗族是一个农业民族，它的宗教信仰不能不与其赖以生息繁衍的农业有着密切的联系，因而其崇拜常常带着浓厚的农业意象。苗族崇拜龙和牛，农业意象是龙主水、牛主力的本体意识功能化、具象化。在以种植业为主的农业社会，对水自然力的依存，主要是对农业收成的企望，苗族龙很鲜明地表达了农业对水的依存。苗族常把龙与牛结合在一起。苗龙有山龙、水龙之分，按苗族说法，山

龙居地上管庄稼；水龙居河海管雨水。山龙实际上具有牛的属性。清水江一年一度的龙舟节，龙船头上要安上一对很大的牛角，上书“风调雨顺”、“五谷丰登”等祝辞。苗族的牛龙结合体现了浓厚的农业意象。苗族龙的农业意象还体现在对龙作植物性描述。在苗族剪纸中有棕叶龙、粽粑叶龙、花身龙、花瓣状龙等等，这些龙还常常与花果草木相配，从环境渲染龙与植物的密切关系。吴国清动物泥哨，牛身上印上南瓜、谷穗、麦穗、葫芦等，问他为何要印上这些图案，他回答没有牛哪来这些庄稼呢！可见苗族对龙和牛的崇拜与农业自然经济有极大的关系。

这种农业自然经济是一种自给自足的封闭系统，一个村寨、一条江河、一个家族都各有自己与世隔绝的法规和传统，这种层层封闭的状况使苗族地区形成了一个信息不通的死角。这样的经济环境使先民们创造的巫术造型艺术得以代代相传。

2. 宗教环境

宗教环境对苗族巫术造型艺术的影响是很深刻的。这种原始艺术与原始宗教都产生在生产力极其低下的原始社会，都受原始思维的支配，这就决定了二者的混融性特征。可以说，祭坛就是文坛。原始宗教既是原始艺术的宝库，也是它生存的土壤。“正是原始宗教为这种原始艺术提供了思想、灵魂，并且给它准备和培养了从事文化活动的精神首领——巫师与艺术家。如果不具备有这样种种的条件，仅仅有奔驰终日的狩猎生活，甚至也出现了劳动中的‘杭唷、杭唷’也是不可能自发地成长起真正原始文学和原始艺术的。”①

①见《云南少数民族论文集》第1集／中国民间文艺出版社／黄葱焜文。

在原始社会初期，原始人在现实领域的一切基本活动可以归结为两个方面：求食和增殖。这即是恩格斯说的两种生产：物质资料的生产和种的繁衍。为了生存，人们必须求食；为了抵抗大自然的危害和战争的侵扰，人们必须繁衍。当时人们所进行的巫术活动都是为了这个目的。苗族巫术分为祈求善神与驱赶恶鬼两类。祈求善神，不仅要用实物作祭品，而且要用造型来呼唤某种神灵，以求得它的保佑。“接水龙”必须使整个群体做成龙的造型；“接干龙”则用糯米粑做成龙的造型。这一大一小的龙都得引进‘龙室”，这样主家便会得到吉祥幸福。当苗族诅咒恶神、驱赶恶神时，巫师必须装扮成蚩尤的形象，用木棍、宝刀等法器，配合鼓声，用追赶的方式驱除鬼神。驱‘天水牛鬼”则剪成‘天水牛鬼”的造型，供奉在祭品前，既要驱赶它又要讨好它，表现了人对鬼神的厌恶而又无可奈何的心情。

笔者在《苗族巫术造型艺术的嬗变》中，提出了“准巫术造型艺术”的概念，认为苗族准巫术造型艺术对鬼神观念已经有所扬弃，但它对生活的希望、理想却是以宗教为依托的。苗族刺绣、银饰，龙的图案特别多，钟涛的《清水江苗族龙文化》认为，单是施洞型的龙就分为九种。他认为‘苗族龙的形态主要描述了三种意象：农业意象、生殖意象和祖灵意象”。这就是说，穿上这种绣有精美图案的衣服，戴上这种具有巫术一宗教意义的银饰，就能产生巫术交感作用：或者能‘风调雨顺”、“五谷丰登”，或者能繁衍更多的子孙，并在祖先的护佑下幸福长寿。因此，苗族巫术造型艺术既有巫术一宗教意义，又能给人带来美感。二者混融合一难以区分，“要找出一部与原始宗教毫无关系的原始文

学作品，其困难不亚于要找出一种与原始文学活动毫无关系的原始宗教活动”。①

3. 民俗生态环境

民俗对社会和个人有强大的制约力。我们每个人“从他出生之时起，他生于其中的风俗就在塑造着他的经验与行为。到他能说话时，他就成了自己文化的创造物，而当他长大成人并能参与这种文化的活动时，其文化的习惯就是他的习惯，其文化的信仰就是他的信仰，其文化的不可能性亦就是他的不可能性。”②因此苗族的民俗环境塑造人，同时也制约着苗族巫术造型艺术的生存与发展。

首先，苗族巫术造型艺术本身就是民俗的一部分。二月二祭桥，要煮红蛋，剪纸花将桥装扮起来。苗族老人死了要杀牛祭祀，牛角摆成牛头造型供在神龛上。这些造型既是一种艺术又是一种民俗。

其次，民俗环境为苗族巫术造型艺术的生存发展提供了场所。苗族的巫祭活动非常讲究。巫词不能随便唱，巫术造型艺术也不能随便剪贴和摆设。苗族青年在唱大歌时，对于《洪水滔天》、《十二个宝》、《五好汉》等认为‘尽是典故”、“尽是神词”不敢乱唱。“你年纪轻轻／我年纪轻轻／你也说不透／我也分不清／留下这一路／留给那鬼师／他喊鬼才应／他送鬼才走／留下这一路／切莫去唱它”。据

①见《云南少数民族论文集》第1集／中国民间文艺出版社，1982年4月／黄蕙焜文。

②见本尼迪克《文化模式》／何锡章等译／华夏出版社，1982年9月，第2页。

说，唱了这几首歌，不喊鬼自来，送鬼鬼不走，会生出麻烦来。对待神话色彩浓的歌是这样，对待苗族巫术造型艺术就更不用说了。苗族巫术造型艺术依赖于信仰民俗环境，在巫祭舞台上只有它们才能粉墨登场。

再其次是这种信仰民俗环境是保存巫术造型艺术的土壤。如前所说苗族巫术造型艺术完全是为了巫祭目的而产生的，反过来这些民俗又使它得以保存。二者相辅相存。信仰民俗的土壤肥沃丰厚，苗族巫术造型艺术就枝繁叶茂。

4、语言环境

语言是人们交流思想的工具，是思维的载体，也是民间文艺传承的主要工具。我们所探讨的语言是广义的语言、理性的语言。诺姆·乔姆斯基在《语言与心理》一书中认为：语言只不过是“由大量的、具有各自的时间、场合和效果的条目简单构成的”。“懂得一门特定语言的人就掌握了这样一种语法，它可以生成（即表征）无限多套潜在的深层结构；把这些深层结构和相关的表层结构结合起来；并确定这些抽象事物的语义和语音解译。”苗族巫术造型艺术是一个多维开放的，巫术—艺术—体化的特殊语系。在这个语系中既有绘画的“象形”语言，又有音乐的“形声”语言，既有舞蹈的“指事”语言，又有巫词的“会意”语言，而且这些不同语系的语言可以“转注”与“通假”。我们探讨苗族巫术造型艺术的语言环境是在这样的语言系统中进行的。

苗族巫术造型艺术是苗族巫术—宗教的一种物化形式。它同音乐、舞蹈、诗歌、神话、史诗等密切地联系在一起。

苗族信奉多神教，其巫祭活动名目繁多。在巫祭活动中根据不同的内容跳不同的舞蹈。如黔东南苗族《刹江舞》、

湘西苗族《 接龙舞》、《 奶傩芭傩舞》、桂西北苗族《 舞纸马》、《 巴单》、《 踏索》、广西融水苗族《 拉鼓舞》等等，是一个庞大的舞蹈系列。除此而外还要诵唱不同的巫词。这些巫词用特别的声调诵唱，显得雄浑、激昂。有的巫词记录下来就是一首长达千行的诗，比如《 焚巾曲》就是。它涉及的内容有神话、史诗，有神话人物姜央、蝴蝶妈妈、苗族西施仰阿莎、忠于爱情的女子妮鸠秀。唱《 焚巾曲》的目的，是送亡人的灵魂沿着祖先迁徒过来的道路，一步一步回到东方老家，然后到月亮上去，与祖先们同享极乐世界。

这些巫舞、巫词生动地体现了苗族巫术艺术对于时空的特殊认识。时间和空间里包括艺术形态在内的一切实在与之相关联的构架。人们只有在时间和空间的限制下，才有可能设想任何真实的事物。但现代人逻辑思维的时空，是从由我们各种感官的根本不相同的性质所获得的多样性和异质性中，抽象出来的一个同质的普遍的时空。而在苗族巫术的隐喻思维中，时空从未被看作纯粹的或空洞的抽象形式。苗族祭祖时的牛头造型，送‘ 天水牛鬼 ”时，关于‘ 天水牛鬼 ”的剪纸，其时空经验的所有形式都是形象的、具体的，而且是互渗的、一体化的，与主体的意识密切结合。它虽然是造型艺术，但同时是一个视觉的时空、听觉的时空，甚至包括嗅觉和触觉的时空。

如果把这样的时空放在巫术仪式中加以考察，那么它所反映的这种独特的时空观，无疑可以获得一个更鲜明、更立体，也更动态的印象：在巫师高吭的诵唱声中，人们把牛椎杀并把牛角取下，做成牛头造型供在桌上。巫师以这个造型为中心唱经念咒、指画说义，绕着这个牛头造型载歌载舞。

这时的牛头造型，在参祭人的眼里或者就是亡人，或者是亡人灵魂的载体。巫师要为亡人超度，让他的灵魂到达极乐世界。在苗族看来，在通往极乐世界的途中，充满了险山恶水、荆棘丛林，那儿隐藏着各种妖魔鬼怪。因而巫师就模拟种种情状，将时空打碎，遇到妖魔鬼怪则呲牙瞪目、厉声斥责，到达月亮“大鼓场”则开颜舒眉，狂跃颂神，音域宽广，情绪热烈，舞姿动人，扣人心弦——它们共同作用于审美主体——包括它的创作者（表演者）和观赏者的全身心，不仅超荐了死者的亡灵，而且也以巨大的感染力洗涤了参祭群众的灵魂，实现了牛头造型、巫诗、巫舞的审美价值和巫术功用。

如果从语言系统来考察，牛头造型与巫诗、巫舞属于不同的艺术语系。牛头造型除了指代亡魂外，它本身的意义并未消失，也就是说它还是一头牛。牛即苗族神话里的“修狃”，力大无比势不可挡，因此亡人可以像牛一样将妖魔鬼怪赶走，到达极乐世界。这就是牛头造型所描绘的静态“语汇”转化成为动态的表演。也可以说虽然语系不同，但表义却是一致的，正象诺维尔在《关于模仿艺术的通信》中指出的那样：“它在绘画上创造了一幅画图，在舞蹈上也创造了一幅画图。这两种艺术的效果是相同的，它们扮演了同一角色，它们却必然通过眼睛与心灵进行对话……舞蹈上应用的每一种手段，也是创作画图的表现力，而在绘画方面能产生画图效果的各种因素，又可以作为舞蹈的模式。”这便是原始艺术中习见的“语言的转向”。它所诉诸的是语汇的互渗性和意义的可增生性，而不是象现代语系那样，强调语言单示规定的逻辑功能，从而使原始艺术的语言成为一种“最纯

真的活动”，而是向审美主体的共同体系敞开一片广阔的天地。

在原始人的心目中，对巫术的信仰深深地植根于生命一体化的信念之中。他们在无数情况下所体验到的力量，成为一种自然的乃至超自然的神秘力量：他们感到被各种可见的，尤其是不可见的，可知的，尤其是不可知的危险包围着，同时又感到这个世界不是无声无息的世界，而是能够倾听和理解的世界。只要以某种形式和语言向自然力——神提出要求，它们是不会拒绝的，会予以帮助的。而这种要求只有通过巫术一体化的混沌语言才能被神灵感知到。因此，苗族巫术造型艺术同其它的姊妹艺术的社会宗教功能和审美功能的真正意义在于：通过发扬巫术感应的迷狂，为情感所激荡而完全沉醉于整一的语言体系和社会状态中。他们通过这些艺术活动使自己不再孤立。他们的欢乐和愿望被整个自然感知到，被自己的祖先分享到。于是，空间和时间的界限消逝了，宗教和艺术的界限消逝了，艺术之间的界限也消逝了。正是在这一意义上，苗族巫术造型艺术才具有双重的面貌。一方面它向我们呈示了静态的视觉结构，另一方面又向我们展示了一个动态的视——听——幻觉结构。

在这个多维交叉的语系结构中，诸神的世界并非一个无组织的混乱的世界，始终依赖于一定的混沌的感知方式。追溯这种更深的感知层，并对之作出判断和解释，有助于我们理解苗族巫术造型艺术的语言生态环境的多层次、多元化的混沌内涵。

苗族巫术艺术具有语言不同义相同的特点，都是为了达到巫术感应的目的。在原始思维中世界是整一的，如果在巫

祭活动中少了一种语言，巫术就会变得不灵验。原始思维的这种混沌性，规定并影响其艺术形态的一体性。苗族巫术造型艺术与音乐、舞蹈、武术、宗教、气功、特异功能、巫术的协同效应，清楚地证明了这种一体性。在苗族巫术造型艺术的表象世界中，时间和空间，巫术宗教和文学艺术，视觉艺术和听觉艺术都不是割裂的，而是互为诱导、相互调节难分难解的，失去了一方，另一方就会黯然失色。

苗族巫术造型艺术的语言生态环境同“作者”的关系极大。这些艺术都是巫师的杰作。巫师本身会多种“语言”。他们集卜卦、看鬼、绘画、剪纸、诗歌、音乐、舞蹈、武术于一身，是多才多艺的民间艺术家。他们着上巫师的装束，在祭坛上一站，主客体也就变得混沌不分了。

苗族巫术造型艺术实在不是一个孤立的艺术现象，它与各种文化有着千丝万缕的联系。离开了巫术、宗教、巫歌、巫舞的语言环境，它就会化为乌有。

以上我们对苗族巫术造型艺术的自然生态和文化生态作了简单的介绍。值得一提的是，随着商品经济大潮的冲击和现代文明的传播，它的文化生态的平衡正局部地面临冲击，因而它的嬗变已成必然，橘生淮南则为橘，橘生淮北则为枳，苗族巫术造型艺术必定会在新的生态环境中获得新的生命。

苗族巫术造型艺术的原型美学特征

苗族巫术造型艺术出自能说会道、能歌善舞的巫师之手，普通的苗家人也能制作。这些具有巫术意义的造型散见于剪纸、蜡画、刺绣和银饰之中。苗家人喜欢这些作品，要问其制作方法，他们可以讲得头头是道，但要询问造型意义何在，往往就回答不出来了。制作者答不出，欣赏者更不知所云，于是有人发出这样的慨叹：要读懂这些造型艺术，“实在是一件非常困难的事。为了从那简单质朴而又妙趣横生的图案中得到艺术的启迪，我们必须重新掌握一种陌生的语言和思维方式，必须以整个的心身投入另一个远离我们时代的世界中去。”①为什么这些造型艺术的内蕴如此深沉呢？那是因为这些事物本质上是神秘的。它远远超出个体经验和情感之域，而直接指向人类远古的深层集体无意识的神秘“深渊”——原始体验。苗族巫术造型艺术作为思维与情感、理性与感性的本体结构，充满了如云似雾的原始意象，每一个原始意象中都有着苗族先民精神和民族命运的碎片，都有着苗族祖先在漫长历史中重复了无数次的欢乐与悲哀的残迹。这种原型恰如一道河床，生命流循此而奔腾为大江。作为河床，原型积聚了人类历史的风风雨雨，直指遥远的过

①见潘年英《蜡画——介乎于写实与象征之间的艺术》。

去，但重要的是，原型又是指向未来的，它将使新的个体的生命流遵循自己提供的水道奔涌为新的体验的大江。于是探讨苗族巫术造型艺术的原型美学特征，不仅具有历史意义，也具有现实意义。其原型美学特征可以从以下四个方面来进行探讨。

（一）深沉、强烈的原始意象

容格曾对原型、原始意象作过多视角的考察。从美学角度看，他是这样论述的。他把艺术分为两种类型：一是心理型，一是幻觉型。心理型的素材来自人的‘意识生活”、“感情生活”、“生动的生活外表”等。这类艺术创造活动是心理学可以理解的。这种心理型艺术仅仅涉及个体表层经验，因而是低级艺术。而真正的艺术则是幻觉型艺术。它比一般的心理型更深沉、更强烈、更令人震撼。幻觉，在容格看来，是一种神秘的‘原始体验”。“幻觉代表了一种比人类情感更深沉更难忘的体验……幻觉无疑是一种真正的原始体验。它不是某种外来的第二性物（一般意识），也不是别的事物的症候，它是一种真正的象征。……它指向那些未知的隐蔽的事物，这些事物本质上是神秘的”。①所谓幻觉型艺术，就是以原始体验即集体无意识为原型的艺术。它是对如深渊一般神秘的人类原始体验的回忆的产物。心理型艺术只在意识表层隔着一层帷幕去描绘，而幻觉型艺术则直接穿透这层帷幕与原始深渊相接通。容格作出这种区分并且看重幻

①参见《容格文集》卷十五，第94页。

觉型艺术，正是要证明集体无意识原型对艺术体验的决定性作用。不能直接与原始体验、原始意象相沟通的艺术，算不上真正的艺术。

原始意象如何产生艺术体验呢？一方面容格认为，原始意象“本身并不提供词汇或形象，因为它像在黑暗中戴着眼镜所见的一种幻象，它只是一种千方百计寻找表现方式的深切预兆。”①但另一方面，他又认为原始意象是可以寻求得到的。他认为原始神话是原始意象的宝库，因而神话对于艺术体验意义重大。“诗人为着最确切地表达其体验，就要求助于神话”。②神话是使原始人“胆战心悸”的东西，是“秘密”，是“人类最初发展阶段的体验的遗产”。③这就是说神话保存着人类亘古绵延的原始意象。而苗族僻居山野，文化封闭，至今还保留着原始思维特征，因而苗族巫术造型艺术亦具有强烈鲜明的原始意象。

苗族认为世间万物都有灵魂。魂游就是一种原始意象。巫师着迷进入“阴间”，即开始魂游。起初打“马”“马”不行，旁边的“通师”就劝他说，病人诚心诚意请你去查看是什么鬼作祟，你就去吧！于是巫师便策马前行。据说他在阴间会遇到各种各样的鬼魂。假如经过巫师考察是遇到了“天水牛鬼”（图10），就要按祭天水牛鬼的规矩

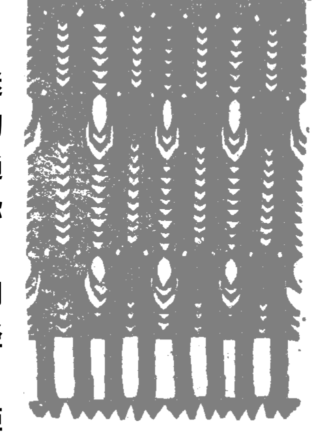


图10天水牛鬼

①②③参见《容格文集》卷十五，第96页、第95页。

来祭祀。首要的任务是将‘ 天水牛鬼 ”的形象剪下来，它能代表那个鬼去分享主家的祭品，和接受主家的顶礼膜拜。苗族巫师神游的路线和目的地，与《 焚巾曲》所指引亡魂去的路线和目的地相同，即最后到达祖先住地，与祖先在一起。不同的是巫师只是到那儿履行公务，会见祖先后要返回人间。《 焚巾曲》则是把亡魂送走，让他永远同祖先们在一起。

苗族的灵魂形体具有多变性，比如牛是苗族图腾对象，送魂、祭祖、议榔都不可少。就拿议榔来说，苗族的民族事务、社会治安等均由‘ 议榔 ”商议，形成榔规——乡规民约，人人遵守。榔规制定好以后，有的要刻石立碑、杀牛祭祀，先将牛角做成的牛头造型埋在地下，才将石碑立在上面。这里的牛具有祖灵意象。牛头造型代表祖先，谁不遵守榔规就会受到祖宗的惩罚。这里牛的造型指代人的形象，而上述的‘ 天水牛鬼 ”，则不是牛形而是人形，是由八人组成的一纸造型。在苗族蜡画中又是以‘ ”的图案指代牛的。苗族举行祭祀，对牛身上旋的选择相当严格。牛因旋长得好而身价百倍。苗族是一个古老的农耕民族，稻谷是人民生活之本，故将其神化并进行崇拜。谷神崇拜充斥了苗族生活的方方面面：起活路、撒秧、开秧门、端午包粽粑、秋收都要祭祀谷神。在人生礼仪中，从生下来到死后送魂都离不开谷神。谷神的灵魂是什么样的呢？她是一个着白裙的美丽少女。贵州丹寨《 祭米魂的由来》中说： 过去有个姑娘叫阿星，在稻谷扬花的一个晚上，她在月光下绣花，看见田坝飞来一道白光，定神一看，见一个白衣裙的姑娘在翩翩起舞。一连三个晚上出现，阿星有些害怕，但又想看个究竟，便邀约一伙姐妹去看。那姑娘朝她们走来，并叫‘ 阿星姑娘 ”。

阿星问：“ 是哪个？”她回答说：“ 我是米魂，请你们帮个忙！”“ 帮什么？”“ 我们米姐米妹虽多就是出不齐，请你们用各种木叶做花糯米饭，供在田头，给我们衣裙，我们就出齐了！”第二天姑娘们照办，谷穗就出齐了。丹寨苗族撒秧先由活路头撒别人才能撒，活路头撒秧时要念如下的巫词。“ 谷子姑娘呵／你在家睡久了／现在鸟儿叫了／花也开了／你该出来了／我撒你三把在前面／你要长得好／我撒你三把在后面 ／你也要长得很好 ” 秋收前此地苗家过吃新节，也要唱关于《 米姑娘的歌》 ：“ 八月米谷黄／叫声米姑娘／今日好时节／唤你进回仓／莫等风雪到／在外爱风寒／红蛋迎接你／赶快把家还／呵，我的米姑娘／罗哩罗……”这里的姑娘，决不是艺术家笔下的‘ 喻体 ”，而是一种深植于民族潜意识中的原始意象。苗族学者潘定智说：在他们‘ 寨子边的大树下，人们常见有 ‘ 鬼魂，—— 姑娘。有两个寨上的知识分子有科学头脑不信迷信，但却分别见过这鬼魂。看见两个姑娘站在那里，他们不怕，走过去，不见了。” ① 苗族灵魂观念，不但人可以变物，物可以变人，而且物与物也可以互换。清水江流域苗族龙长着一对水牛角。湖南麻阳苗民俗称盘瓠大王为‘ 龙王 ”，忌讳直接说‘ 狗 ”，即使必须说“ 犬 ”，也要在‘ 犬 ”字前冠以一个‘ 龙 ”字，称之为‘ 龙犬 ”。这就是说苗族龙与牛可以互换，龙与狗也可以互换。

苗族升天原型也很普遍。苗族认为极乐世界是在月亮上。巫师唱《 焚巾曲》送亡灵回东方老家，然后升天到月亮

---

①关于谷神的有关材料均引自潘定智的《 丹寨苗族的谷神崇拜》，载《 苗岭风谣》，总第 5期。

上和祖先姜央、蝴蝶妈妈在一起。《焚巾曲》中的升天情节，是优美的艺术想象，给作品增添了浪漫主义色彩，然而，它不是纯粹的艺术构思，它植根于民俗文化和古老的升天原始意象之中。

苗族原始意象还植根于苗民族的深层心理之中，并影响着后世人们的审美情趣。苗族龙包括生殖意象、农业意象和祖灵意象，后来不断丰富，成了人们的审美意象，具有丰富的文化内涵。苗族巫师的装束，以及剪纸、刺绣、蜡画、银饰，采用变形、夸张、写意等手法，表现诸神的怪诞、奇异和狞厉。这些形象同做恶梦时，或巫师做神时产生的幻象极为相似，这实际上是英雄原型和魔鬼原型的显现。作为原始意象它是模糊的、不确定的，随着社会的发展，诸神的形象逐渐明朗并独具特色，形成一种审美意象。这种审美意象具有极大的危害性，它载荷着各个时代的审美意蕴和思想意蕴。我们现在欣赏这些艺术仍然感受到它深沉而强烈的原始意象，使我们联想到今天的现实，而且在不知不觉中沟通我们的深层心理，产生强烈的共鸣。

（二）宗教情感与审美情感的交汇点

黑格尔在《哲学史讲演录》中曾经谈到：“艺术和宗教是最高的理念出现在非哲学意识——感觉的、直观的、表象的意识中的方式。”黑格尔指出了一个十分重要的现象，艺术与宗教同哲学不一样，它们离不开具体、感性的形象，与形象有密切的联系。

但宗教情感与感性形象之间存在着一种矛盾。就宗教来

说，它应该是摒弃感性形象的。黑格尔看到了这种矛盾："神性的东西本身既然就是统一性和普遍性，在本质上只能作思考的对象，而且它本身既是无形的，就不能纳入艺术想象所造成的图形，所以犹太人和伊斯兰教徒就禁止画神像，来供感官观照。"① 按宗教的眼光，神灵是精神性的，无限性的，因而是物质手段所不可描述的，如果要让它们以肉体感官所能感知的形象表现出来，本身就意味着将精神降到了物质，将无限变成了有限。将神灵化为图像就是对神的亵渎。但这仅仅是事物的一个方面。 问题是，宗教的扩散和普及，形象化的手段又是行之有效的方法，在实际宗教活动中又起到了十分重要的作用。所以黑格尔又说："宗教往往利用艺术，来使我们更好地感到宗教的真理，或者用图像说明宗教真理以便于想象。"②这样，即便是形象与神灵本性有矛盾也顾不了那么多了。宗教需要把神灵在一定程度上表现为可以感知的物质现象，以便让群众更好地感到神的确实存在，从而让宗教情感有投射的具体对象。

宗教情感与形象的结合"不仅表现了人的宗教需要，而且也表现了人的审美要求，人的行为的各个不同方面在这里融为一体。人在崇拜活动中，不仅对宗教情绪，而且对情感和审美体验乃至充沛的精力，都可以加以调节。"③

苗族巫术造型艺术的发展史表明，利用形象手段来传播信仰，激发宗教情感，推动巫术艺术的发展。人们更愿意在部分地满足了审美快感的同时，也受到宗教情绪的感染。也

①②参见黑格尔《美学》第一卷，第224页和第130页。

③参见约·阿·克雷维列夫《宗教史》，第34页。

就是说苗族巫术造型艺术是宗教情感与审美情感的交汇点。诚然，在苗族巫术造型艺术中，宗教情感与审美情感是有差异的。为巫师所制作，并成为巫祭仪式的组成部分的，它的主要功用在于巫术，因而人们在它的身上倾注的宗教感情要多些。比如，占卜是苗族巫师或祭师用以测鬼、预卜凶吉的一种法术。这在边远山区是较为普遍的现象，其中一种为蛋卜，亦称画蛋。巫师取鸡蛋一枚，用锅烟在蛋壳上画一简单的人像或鸡形，经念咒语之后，将蛋煮熟，剖蛋取出蛋黄，把画有人像的一端往上照看，若蛋清上有黑点，则为‘鬼”的显影。如果‘鬼”的头朝外，脚朝内，且现出土黄色，即预示病人凶多吉少；若‘鬼”的头朝内，脚朝外，则为吉，病人有好转的希望。一般来说，巫师制作的并成为巫祭仪式的组成部分的作品就有这样的特点，但祈求善神的仪式例外。比如湘西苗族接龙，对龙堂凤殿的布置，审美情感亦很强烈。在接龙前，先要在户主堂屋中心安‘龙穴”。“龙堂凤殿”设在龙穴周围。围绕龙穴铺上一床大晒席，按东方青龙、南方赤龙、西方白龙、北方黑龙，中间黄龙的方位，铺着五匹新布和五色花纸，花纸上摆满闪闪发光的金银首饰和华丽的绣花衣裙，并用糍粑做成五条龙，分卧在五匹彩布上，给人以群龙起舞之感。堂屋彩光闪闪、琳琅满目，颇为华美。这里的龙，虽然是巫术仪式的一个组成部分，但它所汇聚的审美情感与宗教情感同样浓烈。

至于那些未举行巫术仪式，而具有巫术意义的准巫术造型艺术也是两种情感的交汇点，只不过在这类作品中审美情感要高于宗教情感。湖南麻阳苗族盘瓠崇拜，该县许多人把狗当爱称来给人取名。地名带‘狗”字的也多，如‘狗冲”、

“狗湾”、“狗巴寨”、“狗巴岩”等。当地苗民喜欢给幼儿做“狗头帽”，耳朵上佩上银铃铎，既美观大方，又能借盘瓠图腾以镇邪恶赐福寿。

苗族对牛尤其崇拜，因而模拟水牛角的服饰、头饰、银饰都有。安顺苗族妇女的牛角形木梳，雷山、台江、剑河盛装牛角银饰，以及与牛有关的造型，苗族认为是极美的，但它又显示了明显的农业意象、生殖意象和祖灵意象。这些造型所反映出来的原始功利观点和时代特征，具有原始性的内容，只不过随着历史洪流的冲激，其宗教意义已经逐渐成为集体无意识而积淀下来，审美的意义已经超过了宗教的意义，但它仍然是宗教情感与审美情感的交汇点。

（三）重内省重冥想的象征主义艺术

从以上的分析我们可以知道：苗族巫术造型艺术具有深沉、强烈的原始意象，它是宗教情感和审美情感的交汇点。下面我们来分析，从创作方法上考察，它属于重内省重冥想的象征主义艺术。

苗族巫术造型艺术的象征性是它深沉、强烈的原始意象决定的。苗族巫术认为：主家得了什么样的疾病，要找准是什么样的“鬼”作祟，找不准，病就不会好；找准了，如若剪贴的造型不是那个“鬼”，巫术也不会灵验。这即是说，这个造型实是那个“鬼”的象征。“六畜神”是六个造型的复合体，“保门神”是用锅烟画的单个造型，二者不可替代。这实际上是不同的造型象征了不同的原始意象。

在苗族巫术造型艺术中，观念被包裹在梦幻般的气氛、

诗样的境界和音乐的旋律之中。它在表现方法上不是随意的比喻，在内容上挖掘更深广的心灵空间，而不仅仅是局限于宗教的特定内容，从而使作品成为完整的象征体。

我们知道，与现实主义绘画的尊重客观现实相比，象征主义绘画是超越现实的，与浪漫主义绘画的尊重感情相比，象征主义绘画是超越感情的。虽然象征主义绘画与浪漫主义绘画比较接近，如对主观世界的注重和气氛的渲染，但是浪漫主义绘画重情调，象征主义绘画则重冥想；浪漫主义绘画是抒发的，象征主义绘画则是内省的。

苗族巫术造型艺术正具有这样的特征，它不注重事物表面关系的表现和具体情感的表述，从超越的角度出发，不从特定的人和自然，人与人，理想与现实等关系矛盾和冲突中求真实。它拆除了限定欣赏者想象和联想的种种界限，使欣赏者不被具体的联系所限制，而是以整体象征为旨归，使欣赏者在画面所提供的总体象征中获得内心感应。苗族巫术造型艺术的基本结构是由对应的两元组成的：象征客体（视觉形象）和主体观念。它们不是统属的关系。内中的象征意义不是由视觉形象生发出来的。观赏者不是循着视觉形象→生发意义这个线状的渐递结构，来达到对作品意义的把握，而是需要在象征客体和象征意义构成的对应网络中寻找落脚点。一旦观赏者找到了这个落脚点，也就是观赏者的心理因素与作品的视觉形象⇆象征意义的某一个交叉点相契合，就会发生情感移入，取得认同。观赏者各自用自己的心灵来欣赏它、体会它，其所得可能不是同类的，但却是同性的。

贵州丹寨、黄平苗族蜡染的“涡妥”图案系螺旋纹（图11），绘制它需要高超的技巧。为什么选用这种图案呢？有

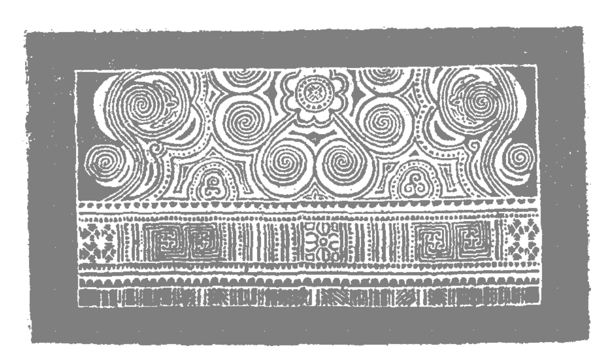


图 11 丹寨蜡染 涡妥 ’图案

如下一些解释：一是苗族在“ 吃牯脏 ” 中要以牛为牺牲。牛头顶上有旋方能入选，因此“ ” 就是祖先的象征。其二是“ 涡妥 ” 是祖先早创的图案，承用沿袭，就是尊重祖先，会得到祖先的护佑。其三是据推断，螺旋纹是由鸟纹演变而成的。①而鸟纹是原始的图腾标志。据推测，华夏的祖先分为东西两大对立部落联盟。西部炎黄集团以龙为图腾，而东部集团的蚩尤、帝俊（ 帝喾）、舜、少昊、后羿、商契等氏族部落，则把凤鸟作为图腾标志。蚩尤族是苗族祖先，因此，“ 涡妥 ” 很有可能是一种部落标志的演化物。苗族妇女把它绘于领口、袖页，既是纪念祖先，又能标明族类。正是由于“ 涡妥 ” 形包含了这么多的内容，才使妇女们克服制作上的难度，沉迷于旋转的线条和一个个涡旋之中。

在苗族巫术造型艺术中，蝴蝶与鱼也占有重要地位。苗族之所以喜爱蝴蝶，有两方面的原因：一是蝴蝶色彩绚丽；

①参见《 丹寨苗族蜡染 ·丹寨苗族蜡染艺术》，上海人民出版社，1960年。

二是苗族神话认为，蝴蝶妈妈是苗民的始祖。蝴蝶妈妈生下十二个蛋，其中的一个孵化出苗族祖先姜央。因此，蝴蝶造型既是祖先的象征，又有不断繁衍后代的生殖意象。同样，鱼和鱼的变异在黔东南，尤其在丹寨蜡染服饰上较多。鱼和蝴蝶一样，具有很强的繁殖能力，所以蜡染中的鱼纹图案有明显的生殖意象。

由于苗族巫术造型艺术重内省、重冥想，因而它是内倾型的作品。民间艺人及其巫师将作品中的人物形象和自然景物都看作是人的理念的对应物。所以，苗族巫术造型艺术不脱离对具体形象的描绘，但作者为了达到巫术目的，不惜打破其固有的时空关系，对形象进行颠倒错位，进行超越现实的重新分解与组合，省略了它们之间的逻辑关系，并赋予它们以新的关系。

贵州丹寨苗族姑娘杨芳曾到香港三联书店当场表演画过一幅虎的蜡画（图12），画上虎头和虎身是脱离的，问画的意义是什么，她莞尔一笑，说是祖辈传下来的无从解释。



图 12蜡画“虎”

然而这幅画别开生面，极富想象力。苗家人一般居住在深山大菁，谈虎色变，用这样的方法可以借老虎的威风，驱走危害家畜、家禽的野兽，有其巫术意义。另一方面，渔猎时期猎得老虎，割肉而食之，将虎皮与头置于门首寨头，这样的造型表现了人定胜兽的思想。

因此，苗族巫术造型艺术一般来说是可以理解它的意义的。尽管其中有瑰丽的奇想，也有灰暗的梦魇，有些甚至怪

诞之至，但它不失为一种艺术形态。它那种打破常规，违反具体形象原有逻辑关系的手法，恰恰表现了一种怪诞美，达到了一种特殊的审美效果。

（四）狞厉、怪谲、阴柔的美学风格

苗族的封闭性，使他们较多地保存了原始文化，也使其巫术造型艺术形成了自己的美学风格。无论是在巫祭活动中，苗族巫师为了巫术的需要而剪贴的人人马马，亦或是为了巫术目的制作的剪纸、蜡染、刺绣、银饰等。这些作品，由于具有象征意义，因此不一定能全部看懂，但愈是读不懂，我们便愈觉得可读，即使我们不一定非要弄懂它的真实意义，也要仔细品味它那深刻的美学意蕴。

苗族巫师剪贴的‘ 鬼 ”大多是女性。“ 六畜神 ”由六个细腰短裙妇女组成。这些造型代表了祭祀和驱逐对象，必然要罩上一层神秘的面纱，其神秘然而又未褪去原始艺术的生动。苗族巫师头戴反三脚身披蓑衣的造型，给人的感受是一种神秘的威力和狞厉、怪谲之美。这种造型之所以具有威严神秘的力量，不在于形象本身，而在于这个象征符号代表了深沉的原始意象。李泽厚说过 :“ 在那看来狞厉可畏的威吓神秘中，积淀有一股深沉的历史力量，它的神秘恐怖也正是这种无可阻挡的巨大历史力量相结合，才成为美——崇高的。 ”①同时，这种美还体现在这种造型所渲染的气氛上，这种恐怖感代表着一种历史的力量和必然，体现了一种无限

①参见《 美的历程》第 267页。

的、原始的，不能用概念语言来表达的原始巫术情感、观念和理想。围绕这样的造型，人们首先祈求它、讨好它，近而驱逐它，最终显示了人的本质力量。

随着人类意识的发展，苗族祖先越来越表现出企图摆脱被神纠缠的自觉。这种自觉酿制了人与神的对立。当人们匍伏于大自然之下，是没有力量摆脱自然的捆绑，而成为自然的异己力量的。意识自觉性增强一分，神的力量就减弱一分，这是人类思想发展史所提供的史实，也是苗族巫术造型艺术的发展必然。当苗族巫术造型艺术对鬼神观念逐步扬弃，走进寻常百姓家的时候，它的狞厉风格开始消失，但仍然保留了怪谲的特点。不少读者惊呼蜡染图案中的圆圈、几何图形只能读懂形式，读不懂内容，就是这个原因。苗族巫术造型艺术“‘棉花’象征‘繁荣’，‘凤鸟’象征着‘吉祥’，‘蝴蝶’象征着始祖等等，实在令人无法想象。所以，在很大程度上我们只能读懂它的形式，而无法理解它的内容。”①这正是开始走向生活的苗族巫术造型艺术，保留了历史留下来的怪谲美学风格的缘故。

这类苗族巫术造型艺术不但具有怪谲的特点，还具有阴柔、细腻的美学风格。它在形式上的特征表现为：和谐、安静与秀雅的美。从美感上看，能给人以轻松、愉快和心旷神怡的审美感受。

苗族服饰上的龙纹最能说明这一点。在清水江流域，几乎每一个苗族姑娘的衣饰上都有龙纹。这样的龙图案汉族决不敢穿，因为只有皇帝才配称龙种，而苗族没有人感到不应

---

①引自潘年英《蜡画——介乎于写实与象征之间的艺术》。

该。苗族对龙敬而不畏，认为龙能给人带来吉祥幸福。苗族龙处处与人和睦相处，比如施洞龙，有骏龙、子母龙、戏龙的描述，还配以多种动物，体现出龙与生灵的相安、平和。苗族龙没有汉族龙那种云气、水浪的神秘渲染，没有张牙舞爪的咄咄逼人之势。有一幅施洞型的纸花叫《山龙》，图案是一人抱着一个宝葫芦悠然地坐在龙身上，四周配以猫、鱼、鸟。龙回过头来与人相乐，鸟儿逗着人的耳朵轻轻唱歌，这幅剪纸所表现的意境宁静、平和，最能表现苗族巫术造型艺术的阴柔风格。从表面上看，这类造型具有浪漫主义的抒情特征，但细加考察却不是，因为它并不是为了理想，而是为着一种深沉强烈的原始意象。因而它的美学特征与巫舞、巫词不同。

需要说明的是，苗族巫术造型艺术，有严格意义的和一般意义的区别。我曾在《苗族巫术造型艺术的嬗变》中，把它们称为巫术造型艺术和准巫术造型艺术。准巫术造型艺术虽然对鬼神观念有所扬弃，但它的原始意象依然存在，因此，我把它们放在一起来考察研究，实际上它们的区别是很明显的。

从苗族生殖巫术舞蹈看艺术的起源

随着人类社会的发展、进步，人类生活早期的种种史实已慢慢湮灭。一些保留在古代文献中的遗珍，也常被后人从自己的角度去删削、润色、注疏，逐渐弄得改变了原来的面貌。就舞蹈这个方面看，不少还保留着一些古老遗风的舞蹈动作，也往往因为被视为动作‘ 粗俗”、“ 猥亵”、“ 淫秽”等，难登大雅之堂，终渐渐从人们的记忆中失落。历史发展的规律，往往如此，不足为怪。但苗族的巫术舞蹈却把先人们创造的古文化保留下来了，特别是其中的生殖巫术舞蹈，因犯‘ 淫秽”之嫌，不易流传，我们至今仍能看到实属不易。从其功用和生物遗传的因素来看，它产生的时间已经相当久远。因而，我们可以通过对苗族生殖巫术舞蹈的研究来探讨一下艺术的起源，这将具有重要意义。

（一）苗族生殖巫术舞蹈的文化描述

苗族巫术舞蹈，其场面之大，延续时间之久，世属罕见。参加者不分演员与观众，不分台上与台下要一味地唱下去、舞下去，直至认为神满意为止。苗族巫术舞蹈是一个庞大的系列。有祭祀祖先的》刹江舞》、《 拉鼓舞》，有表示

图腾崇拜的《接龙舞》、《斗鸡舞》、《狮舞》、《斗雀舞》，有安慰亡魂的《闹尸舞》和《招魂舞》等，除此而外，还有表示生殖崇拜的巫术舞蹈，这些舞蹈与祈祷、祭仪密切联系在一起。

从舞蹈的发展历史看，舞蹈的功用应早于审美。早期的巫术舞蹈仅使人得到一种宗教满足，获得审美愉悦是后来的事。现存民间的苗族巫术舞蹈就是这种舞蹈的孑遗。在苗族巫术舞蹈中关于生殖崇拜的舞蹈特别粗犷、古朴，苗族的各大支系中都有这种遗存。

在黔东南地区，台江苗族在吃牯脏时，求子、求神、求祖灵等等都不是直接祈祷，而是跳相应的舞蹈来体现巫术意象。他们跳的《木鼓舞》，一般只能在3,5,7,9或13年一次的鼓社节表演，是一种典型的祭礼性舞蹈。有趣的是这种舞蹈是以鼓来伴奏，且多为男性参加，鼓手为男性长者担任。跳《木鼓舞》时人们不仅围着象征祖灵的木鼓起舞，而且还身背祖先的替身裸体木雕狂欢，体现出明显的生殖意象。其中是杀牛祭祖的过程中有一项活动叫“过桥”。当五个鼓主的妻子在鼓脏头家用条凳当桥过时，一人手持葫芦，把盛着的酒糟水（象征男性精液）向她们洒去，而她们纷纷撩起围裙表示接礼，表情庄重严肃；其二是一男背“央婆”的女性生殖器模型在前跑，一男背“央公”的男性生殖器模型在后边追，并边追边向央婆射箭，同时一喊“交配”一答“繁荣”。“央公”“央婆”要绕寨追舞一周，表示祖先看望子孙繁衍。①

①详见杨鹍国《苗族舞蹈与巫文化》。

麻江、凯里、黄平、施秉等地苗族在吃满月酒送客路上，有一种送外婆的骑马仪式。女主人及请来帮忙的妇女要以歌向客人劝酒，边走边喝，边唱边笑，同时跳交媾舞。为了跳这个舞，有的妇女预先准备东西，“作木棒、扫把、萝卜之类夹于腿间象征男性生殖器，互相拥抱作房事状，狂欢跳舞，不避生人，若有生人路过，舞者即迎上作手语：左手拇指和食指握成圆圈，右手食指反复插入，象征性交，意在以此庆贺添人进口，家兴室旺，民族昌盛。”①

广西融水苗族的芒蒿舞也属于这类性质的舞蹈。芒蒿的脸上戴着木雕怪样假面具，身上用稻草灰涂得乌黑，使人看了狰狞可怕。在苗族神话传说中，芒蒿是一个生育神和保护神。苗族民间跳芒蒿舞的目的，一方面是消灾免难、举寨平安；另一方面是祈求多子多孙，民族兴旺，故而芒蒿边跳边舞，并追逐妇女作象征性交的动作。一般来说，一个苗寨跳芒蒿舞，消息传出后，附近的苗族妇女都来参加。结婚多年不育的妇女还专门去逗芒蒿，芒蒿自然对她作象征交媾的动作。据说这样做之后，不育妇女就会怀胎。另外是一些有孩子的中年妇女要背孩子去给芒蒿摸一摸，据说经过芒蒿摸过的孩子就会很乖。②

苗族生殖巫术舞蹈在湘西和滇东北都有遗存，限于篇幅不再赘述。这些巫术舞蹈虽然赤裸裸地表现男女交媾，但丝毫不猥亵、不淫秽。人们跳这些舞蹈时是怀着美好情感的。

①详见杨鹖国《论原始宗教对民俗的影响》，载《贵州民族研究》，1988年第1期。

②详见杨鹖国《论原始宗教对民俗的影响》。

这种文化现象清楚地说明，对两性生活的刻划、歌颂，曾在原始舞蹈中占有十分重要的地位。在人类社会的早期，其实是一点也不避忌“性”的。性崇拜曾经属于先民的一份生活。苗族巫术舞蹈正是这一生活的反映。从巫术与舞蹈的混融关系上说，二者你中有我，我中有你。希望人丁兴旺，并对父亲力量进行颂扬是这类生殖巫术舞蹈的思想内容，从苗族巫术来说通过仪式祈求人口繁衍又是它的目的。

（二）苗族生殖巫术舞蹈产生的时间

艺术不是历史，但却是历史“形象的”记录，它所记载的是一个时代的精神，彼时彼地人类集体的情绪。它具有直觉的特点，因而在某种意义上说，是对社会、时代的一种最全面的把握，它不能离开当时的社会发展。任何艺术都是人为的，也是为人的。它必然要受到当时社会生活的制约。要探讨苗族生殖巫术舞蹈产生的时间，必须把握准这些“舞蹈”的思想内涵，把握住它的思想内涵，才能准确地把握住它产生的时间。

前面我们对苗族生殖巫术舞蹈进行了简单的描述，其内容是表现生殖崇拜，这是勿庸置疑的。但如果要细加追问，是女性生殖崇拜还是男性生殖崇拜呢？细加分析它是表现了男性生殖崇拜，表现了当时的社会对种性繁衍的强烈关心与渴望。无论是跳《木鼓舞》鼓主的妻子接“精液”，还是青年妇女逗芒蒿作象征性交的动作，女性都是处在被动的地位上。吃满月酒时，妇女们模拟男性生殖器作交媾动作实是崇仰男性心理的具体表现。因此，我们可以断定这类苗族生殖

巫术舞蹈产生的年代应在原始社会后期，父系氏族社会形成的阶段。通观人类历史，只有在原始社会后期的父系氏族社会才普遍存在男性生殖崇拜的思想。这是通过逻辑推理得出的结论。

如果从考古学、民族学资料来分析，也能得出这个结论。新疆呼图壁县天山深处，新发现一幅原始社会时期的巨型岩刻画面。在120多平方米的平整岩面上，数百名男女人物，作热烈、欢快的舞蹈情状。这些石刻，女性皆细腰如束，男性均阳具勃起。有的生殖器刻画得特别粗大，长度几与人等。这幅石刻是典型的男性生殖崇拜的产物。王炳华在《研究原始舞蹈的珍贵刻石》①一文中，经过周密的论证认为，它产生的时代“当远较原始社会晚期的战国阶段为早”，即“处于原始社会阶段的父系氏族社会时期”。但各地区社会发展速度是不同的，据有关资料分析，新疆地区进入父系氏族社会是公元前三世纪。就苗族的历史看，中原地区进入父系氏族社会要比新疆早得多。不知是哪位历史学家曾经这样说：当我们说中华民族汉、满、蒙、回、藏的时候不应该忘记了还有个苗族老大哥。这说明苗族的历史是很悠久的。

《苗族简史》认为“五千年前形成的‘九黎’部落，就是这样一种以男性为首的部落联盟”。九黎部落以勇武的蚩尤为首领，由九大部落组成，这些部落亦又有首领。《国语·楚语》注中说“黎氏九人”，指的就是九个部落及其首领。九个部落之下，又各有九个大的氏族联盟，总共有八十一个大的氏族群体。这八十一个氏族群体，亦各有首

①参见《新疆文艺》，1988年第4期。

领，皆以兄弟相称，《 龙鱼河图》里说，蚩尤有兄弟八十一人，即是指此。他们联成一大片，分布在黄河下游及长江中下游地区，实力雄厚。这时兴起于黄河上游姬水的以黄帝为首的部落联盟，逐渐强大，向九黎发动进攻，经过多次征战，终在涿鹿把九黎打败。九黎战败之后，一部分与华夏部落融合了，另一部分退到长江中下游，与原有的部落会合，发展为‘ 三苗 ” 部落，距今约四千年。

“ 三苗 ” 部落人口众多，又据有江淮荆州平原，有洞庭、鄱阳之利，有衡山、汶山之险，社会经济比较发达。从湖北京山县屈家岭文化遗址发掘的文物看，当时的‘ 三苗 ” 社会已经相当发展。屈家岭文化遗址还出土了具有重要意义的男陶祖，表明‘ 三苗 ” 时代是以男性为首领，对男性的崇拜已经成了社会的普遍风气，这和民间的苗族史歌叙述西迁前后首领多为男性的情况完全相符。

通过以上的分析，我们可以得出结论：苗族生殖巫术舞蹈属于男性生殖崇拜的范畴，应当产生在父系氏族社会，就苗族历史而言，它应该产生在距今四～五千年的原始社会后期。

为什么这种满溢着野性呼喊的舞蹈能一直保存在苗族民间呢？这原因有四：一、自中原涿鹿失利，苗民屡受残害，人口骤减，要想恢复过去的历史地位，只有靠战争，靠增加人口，跳生殖巫术舞蹈表明了苗族先民的理想。二、苗族“ 信鬼而好巫 ”认为只有通过这种“ 科学方法 ” 才能达到人丁兴旺的目的。三、苗族文化封闭，易于保留华夏文明。就象‘ 牛角酒 ”，在其他人看来这是苗族特有的文化现象，其实并非如此。《 诗经》里就有‘ 称彼兕觥， 万寿无疆 ”，意

思是举起那兕角做的牛角酒杯，祝老爷万寿无疆。“ 牛角酒 ”是中原文化的遗存，生殖巫术舞蹈也一样。四、苗族尚祖先崇拜，跟着祖先的脚印走就会得到祖先的护佑，前人兴后人跟，所以它能代代相传。

（ 三）苗族生殖巫术舞蹈早于音乐诗歌

以上我们推算出苗族生殖巫术舞蹈产生的时间大约是在距今四～五千年的时候。值得说明的是，我们的推算是以男性生殖崇拜为出发点的。如果从交媾舞、生殖巫舞这个角度出发，它的历史还要久远。

因为生殖巫术舞蹈有生物遗传的因素。人在情绪激动时，往往会不自觉地‘ 手之舞之足之蹈之 ”。然而这种‘ 舞 ”和‘ 蹈 ”只是生理对外界刺激的简单反应。作为一种巫术的舞蹈，其动作有一定的规范和程序，并指向一定的目的。生殖巫术舞蹈是由动物的低级情绪转化为人的高级情感，把动物本能的情欲发泄，纳入相应的尚不完善的表现形式，是猿进化到人之后的感觉和意识的物化、外化。它们和人本身的形式一样，是一个质的变化，因而，也是人类诞生的标志之一。美国美学家苏珊· 朗格认为：舞蹈‘ 是人类创造出来的第一种真正的艺术 ”。① 这话大抵是不错的，只是未言明是生殖巫术舞蹈罢了。

舞蹈、音乐和诗歌在许多原始部族中常表现为三位一体，但音乐的产生应当比舞蹈晚。一是舞蹈有生物遗传的因

①参见苏珊 朗格《 艺术的起源》。

素；二是音乐是模仿的结果。亚理士多德认为音乐的节奏和旋律反映了性格的真相——愤怒、和顺、勇敢……岑家梧在《图腾艺术史》里说得更具体。他认为一切音乐的原始形态，无不经过模仿动物声音的阶段，尤其是模仿图腾，动物的声音。“这是由于图腾的魔术要求”使然。美国弗朗兹·博厄斯在《原始艺术》中说：“由于人体的动作和歌曲的感情密切相关，所以有节奏的动作一般是表达有节奏的乐句，也就是歌曲。由此推论，无词的歌曲可能来源于动作。”这说明就世界范围来说舞蹈应当早于音乐，自然苗族生殖巫术舞蹈也不例外。其实若从苗族生殖巫术舞蹈本身进行分析也可得到这个结论。以上所举的舞蹈都没有音乐伴奏，至多是以鼓伴舞，这也从另一个方面为苗族生殖巫术舞蹈早于音乐提供了佐证。

苗族生殖巫术舞蹈不但早于音乐更早于诗歌。格罗塞说：“原始民族的抒情诗含有许多叙事的原素，他们的叙事诗也时常带有抒情或戏曲的性质。”① 这个判断大体是正确的，但他未说明这种现象形成的原因。实际上，这正是原始舞蹈的模仿巫术性质所决定。在以舞蹈为主的巫术中，诗歌的叙事比较简单。苗族原始诗歌许多都是巫术仪式上的咒语，为了加强巫术效力咒语被不断反复，构成了诗歌复沓的特点。有这样一首苗族巫词最能说明这个特点：“代生下代达／才生下土地公／才生下土地神／他是围寨脚的铜链／他是围寨头的铁链／保佑一千个妇女的命／保护一百个小孩的命。”伴随着巫术形式的诗歌节奏、韵律等，一方面人们渐

①参见格罗塞《艺术的起源》第176页。

渐感到了它的和谐，便逐渐培养了对诗歌的审美感受，另一方面人们根据巫术仪式上的韵文形式创作了诗歌，于是诗渐渐地从舞蹈中分离出来，成为一种独立的文体。

苗族诗歌最早的是关于开天辟地的神话。黔东南流传的《开天辟地》歌，在所有苗族地区同内容的诗歌里最有代表性，里面的神话人物有剖帕、修狃、火耐、姜央等。姜央就是传说中的蚩尤。著名苗族学者王维龄在《苗族源流考》中作了详细考证。①蚩尤生活的年代距今约五千年， 他由人变成神话人物，应当是以后的事，所以苗族生殖巫术舞蹈显然早于苗族诗歌。

现存苗族民间的舞蹈几乎都伴随着音乐和诗歌，但苗族生殖巫术舞蹈是一个例外，先有苗族生殖巫术舞蹈，后有音乐和诗歌这个结论大抵是正确的。

（四)从苗族生殖巫术舞蹈看艺术起源

以上我们主要论述了苗族生殖巫术舞蹈产生的时间和先于音乐、诗歌的特点。毫无疑问它应当属于史前艺术——原始舞蹈的范畴。

关于原始舞蹈的起源问题，众说不一。其中一种最主要的观点是“劳动说”。普列汉诺夫认为舞蹈艺术与其他任何艺术一样，“是人的生产活动在娱乐中，在原始艺术中的再现，艺术是生产过程的直接形象”。②因此，舞蹈起源于劳

①见《凯里市文史资料》第三辑。

②见《普列汉诺夫哲学著作选集》第二卷，三联书店，1981年。

动，起源于生产实践。常任侠先生在《 中国舞蹈史话》中说：“ 劳动也是一切艺术的源泉，其中包括舞蹈，在人类由劳动而脱离类人猿的范畴时，人的舞蹈艺术也便开始形成，它随着人类的劳动进步而进步，随着人类社会的发展而发展，在各个时代形成各个不同的壮丽的优美的成果。而其所出的源泉则是劳动。 ”“ 劳动说 ” 在我国曾产生过较大影响。以这一观点去观察一些舞蹈，比如苗族叙述现实的劳动舞、丰收舞、狩猎舞等，自然是可以成立的。

但是，从一些事实看，上面的观点只能说是概括了一部分事实，而另一部分同样重要的舞蹈形象，由 ” 劳动说 ” 去说明就解释不清楚了。这类舞蹈表现的是另一类完全不同的思想。比如我们所研究的苗族生殖巫术舞蹈赋予我们的就是另一种联想。在那儿充溢在舞蹈后面的情绪、思想，毫无疑问只是对异性的追求，对子嗣生育种系繁衍的关心和祈祷，与生产劳动没有任何关系。

苗族生殖巫术舞蹈对我们研究史前艺术有着重要价值。它说明，对两性生活的刻划、歌颂，曾在原始舞蹈中占有十分重要的地位，可以说较之歌颂劳动、赞美劳动的喜悦的舞蹈，其地位毫不逊色。 在探讨艺术的起源时，对生殖崇拜曾产生过的作用、影响不能忽视，应进行全面的分析。

在人类社会初期，是一点也不避忌‘ 性 ” 的。也一点不把这一主题与猥亵、淫秽联系在一起，予以贬斥。相反，性崇拜、两性生活，曾是人们思想理念中占有重要地位的信仰之一。因此它在宗教、艺术中肯定会有表现。恩格斯在《 家庭、私有制和国家的起源》中说 :“ 依据唯物主义的理解，历史上的决定要素，归根结蒂乃是直接生活的生产与再生

产。不过，生产本身又是两重性的：一方面是生活资料食、衣、住及为此所必需的工具底生产；另一方面是人类自身底生产，即种的繁衍。”人类与自然的斗争必须依赖自身的繁衍，尤其在人类社会发展的早期，生产工具十分原始，生产力极其低下，社会成员的平均寿命很短，在此情况下，为求得部落的生存、发展，每个原始社会的成员都不能不关心氏族人口的增殖。在生产力不发达的情况下，氏族人口的多寡直接影响氏族群体的生存、发展与繁荣，因而它成了原始人十分关切的一个大问题。为此，先民们要调动一切手段，特别是巫术的手段来达此目的。所以，原始舞蹈中存在着强烈的生殖崇拜意识，这不仅是可以理解的，而且可以说是一种必然。

关于这一问题，还可以通过国内外的一些民族学、历史学资料来证明。

湘西通道侗族每逢天灾人亡，都要设庙求子，由‘金郎”两人扮装侗族始祖——姜郎、姜妹。他们戴上赤红突眼的面具，手拿一根一米长的木棍。赶庙会的人也手拿一根木棍，认为该棍是决定子孙繁衍的男性生殖器，然后把一头披红挂绿的母猪牵出来，众人团团围住，姜郎用木棍戳母猪的后臀，使母猪乱跳，它跑到哪里，哪里的人就用木棍戳猪屁股，这实际上是一种原始的交媾舞，而且在进行这样的活动时，要击鼓，敲木鱼，唱求子歌。①

广西合蒲县张黄、归州、白石水、小江等地，春天插秧完毕后，人们都到野外搭棚厂，厂中悬挂神像，先杀牛羊祭

①见巫瑞书等《 巫、我与神话》，湖南文艺出版社，1988年。

祀，“同时打扮一男一女，穿起奇怪的道服，带着假面具在棚上歌舞，做出种种丑态，以取笑于观众。”他们在那儿说村话、干野事，这叫“跳峪头”。其目的是“驱除妖魔——意为驱除害虫——使那年有丰硕的收成。据近年的调查资料：在跳峪头时，舞者手拿扁担式的男根，作交媾状”。

以上几个例子取自国内。国外民族学资料中也有不少这方面的资料。据舞蹈史专家何健安同志见告，在非洲撒哈拉沙漠，一些处于原始生活的部落中，就还保留着许多表现性生活的舞蹈。孩子成年时，要按男女不同分别由父母亲带领，各用舞蹈的动作进行一次性教育。然后蒙着大蟒皮跳一次性交舞。

这些信手拈来的例子说明：原始舞蹈中，对性生活的描述的确很普遍。这种表现与性欲的追求无关，更不是对淫欲的歌颂，而是深刻地反映了一个绝对庄严的社会意志——作为社会生产力的力的再生产。在研究原始舞蹈或艺术起源时，这确是一个不能不予以严重注意的史实。

从遗存的苗族生殖巫术舞蹈来说，既有对农业、渔业成功的厚望，又有对子孙繁衍的希冀，也就是说它表现出原始人既渴望物质资料的生产，也渴望人类自身的生产。这恰好同恩格斯的“两种生产观”相暗合。由此，我想到了周国茂《艺术的巫术发生新证》①里提出的观点：“艺术发生的终极原因是人类的社会实践，具体说来就是物质资料的生产和人类自身的生产。”根据生殖巫术舞蹈的思想内涵，我们不妨将这个理论予以展示。

---

①见《艺术的巫术发生新证》，载《苗岭风谣》总第6期。

如图 13所示：三角形表示人类社会实践，顶端的圆圈表示生殖巫术舞蹈，巫术、劳动是原始人类的具体实践活动。除了工艺、建筑和某些舞蹈源于劳动外，多数的艺术样式源于巫术。戏剧、诗、音乐、纹身、洞穴壁画、创世纪神话、部分舞蹈等的文化母体即是巫术。正象周国茂说的：“巫术仪式是一种综合性的活动，它的表演特征为戏剧艺术奠定了形式的基础。三位一体的诗歌、音乐、舞蹈是巫术仪式常见的构成因素。仪式中的咒语一般包含叙事性作品创世纪（神话）和祈祷词。纹身是为使氏族、部落成员与图腾认同，乞求保护，具有明显的巫术目的。洞穴壁画或岩画与巫术的关系已为人类学家、艺术史家反复论证。这些类型中，除壁画、岩画、纹身等类型外，基本上是从综合性的巫术仪式中分离出来的。它们逐步衍生出后来的戏剧、音乐、舞蹈、韵文、散文、装饰、绘画等艺术样式。”① 巫术和劳动都是舞蹈的源头，但主要还是巫术。伴随着频繁的巫术活动，模仿巫术中对具体物象及某种活动过程的模仿，形成了多种艺术形式的滥觞。这样“巫术说”、“劳动说”、“模仿说”都能纳入这一理论模式之中。

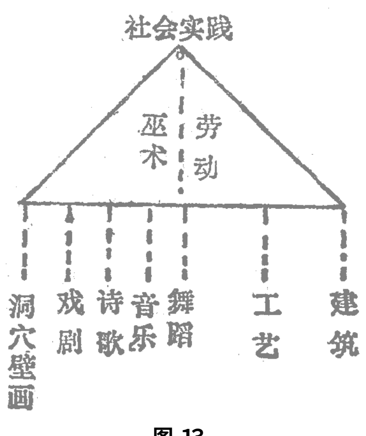


图 13

①见《艺术的巫术发生新证》，载《苗岭风谣》，总第6期。

邓福星在《艺术前的艺术》中提出“艺术起源与人类起源同步”的假说，在此也可以纳入这个理论框架。邓福星对艺术起源于劳动表示认同，认为巫术迟于人开始制造工具的时代近200万年。这种推断是不准确的，其依据的材料是根据红色赭石与真人骨骼同在一处发现的材料，说明那时巫术与宗教已经结合在一起，彼岸世界已经被原始人幻化出来。这个材料只能说明宗教产生的时代，巫术比宗教要早得多，特别是生殖巫术舞蹈既含有生物性的因素，它就能在从猿过渡到人的阶段产生。也就是说它随着自意识的产生而产生。随着“自意识”的产生，人脱离了动物界，开始了自觉的意识，否则他们就不会意识到自己，不会意识到外在的自然，不会意识到自己和自然界的关系以及各种事物之间的所谓因果关系。同时，他们的认识毕竟还处在一个极其低下、极端幼稚的阶段，因而其中才充满了对世界的种种虚幻的猜测。这种特定的认识能力又必然是与当时那种已经开始改造世界但又常常处在无能为力状态下的生产能力相适应。由猿变人，产生了“自意识”，使生物的“性”变成了文化的生殖巫术舞蹈，这完全有可能。周国茂说：“作为一种生理对刺激作出的反应，巫术的产生不依赖于意识的高度发展，因而它应在‘前万物有灵’时期（即旧石器时代早期）就已产生。也可以说它是与人类同时产生的。当人猿相揖别，人类在打制石器时，巫术便伴随着产生了。随着灵魂观念、宗教观念的产生，巫术也日益复杂化了。”①生理对刺激作出简单反应，最灵敏的就是“手之舞之足之蹈之”，因此，生殖

---

① 见《艺术的巫术发生新证》，载《苗岭风谣》，总第6期。

巫术舞蹈是同人类的产生而一起产生的。

我赞成艺术起源于社会实践的命题，但特别值得强调的是生殖巫术舞蹈对艺术的产生起到了很大的作用。因此，我们对孑遗于苗族民间的生殖巫术舞蹈要加强研究，不要辜负了先民们的创造。

苗族巫词的诗化审美特征

培根曾经说过:“ 人相信理智支配语言，但语言支配理智也是事实，所以哲学与科学弄得诡辩而无用。” ① 这里所说的‘ 语言支配理智 ”，指的是原始初民相信语言的交感魔力，以为一些表示欲望的词句，一经说出，便能达到目的，相信咒语一经念出，其所希望的结果便可如影随形地达到。苗族巫词正是具有这种性质的咒语。苗族是一个善于用诗的方式进行思考的民族，从远古的时候起，一直‘ 诗意地栖居于这片大地 ”(德· 荷尔德林语），因此，苗族巫词大多是押韵押调的诗行，具有独具特色的诗化审美效果。

(一)苗族巫词蕴含着宗教一神话思维的因素

苗族巫词的功用主要是送灵、驱鬼、祈福等。诵唱巫词有严格的时空规定，不能随便吟诵，马林诺夫斯基曾经利用一个图式来研究巫术仪式与用语的关系，为了说清楚苗族巫词

①转引自《 巫术与语言》，李安宅编译，上海文艺出版社。

的诗化蕴含着宗教—神话思维的问题，我们不妨借用图14来加以说明。

B为苗族巫祭活动中具体事物，或是祭祀对象：山川河流、老人灵柩；或者是仪式用具：枫木桌、枫木鼓，专为仪式制作的造型等；C是根据传统信仰沿袭至今的仪式行为——不同的鬼用不同的供品，使用不同的祭祀方法；A为记号，即语言文字等。在苗族巫祭活动中，A就是我们要探讨的巫词。苗族巫词是专指巫师在驱逐邪魔、祈神治病、降福的仪式上所诵唱的诗，这些诗包括一部分苗族巫术神话，比如《焚巾曲》既是月亮神话、图腾神话、祖先神话，又是巫词。

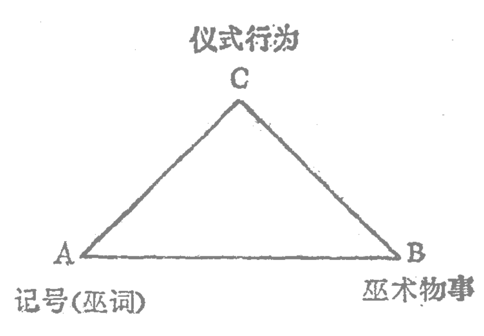


图 14

从科学角度看，A与B本无必然联系，示意图按理应该用虚线连接。比如，“鼓社祭”中的“枫木鼓”与“祭鼓词”有何逻辑联系？对着“枫木鼓”念咒就会得到祖先的保佑？诚然从逻辑上看A与B确实没有联系。问题是“相信这种神秘关系”的意念一旦接通，A与B就会在宗教—神话思维网络上连接起来。因此，苗族巫词的诗化蕴含着宗教—神话思维的因素，首先是由巫术物事、仪式行为、巫词，这不可分割的三位一体的形态所决定。

宗教—神话思维具有神秘性与感官性，“拟人”与“想象”是它的基本特点。

最初的人类对于大千世界的认识和理解是非科学的。 他们不分精神与物质，有生命的东西与无生命的东西 ，常常凭借自己的生活经验去了解大自然，“ 把整个自然看成一个巨大的生物，能感到情欲和效果 ”。①在远古的人类看来，无论是动植物，还是天上的大阳、月亮，都能同人一样交流情感。他们把无生命的事物拿到手里，和它们游戏， 向它们说话，仿佛它们就是活人。这就是神话思维的基本方式，“ 以己度物 ”或叫‘ 以物拟人 ”。《 焚巾曲》中，石头、春风、日月、星星都充分人格化了。“ 啄木鸟从东方飞来／来啄枫树干／才生出妈妈 ”。蝴蝶妈妈在天上见家鸡、水牛糟踏庄稼就派雷公来惩治，但未彻底完成任务，于是“ 妈妈 ”把雷公关在冷牢里，然后又派太阳来……水淹大地时，蝴蝶妈妈派姜央来治水。“ 姜央下龙穴去／去到龙王家／龙还在睡觉／央见了很气／央掀它的被／央拔它的须 ”。姜央拔龙须变成扁担，拔龙鳞变成撮箕，龙失去须与鳞痛叫几声，“ 震破岩石山／变成宽河道／水才流过去／地方才出现 ”。《 焚巾曲》用‘ 以己度物 ”的思维方式，通过巧妙的艺术构思，将“ 蝴蝶 ”、“ 龙 ”加以拟人化的生动描绘，极富 个性与形象，给人以艺术感染力。我们从这样的描绘中，认识到人类祖先顽强的斗争精神和征服自然的强烈欲望。

神话思维的又一特征是想象性。马克思在论述神话的产生时指出 :“ 想象力，这个十分强烈地促进人类发展的伟大天赋 ”，使人类‘ 开始创造出了还不是用文字来记载的神话、传奇和传说的文学 ”。②可见，想象在神话的创作中有极其

①引自（ 意大利） 维柯《 新科学》。

②参见《 马克思恩格斯论艺术》第二卷。

重要的地位。原始人处在人类的童年时代，大脑机能还未成熟，所以，便有其独特的思维能力和思维方式，其中之一就是逻辑推理力弱，想象力强。他们对于种种自然现象无知无识，深感惊奇，凭幼稚的想象去理解大自然，对大自然进行种种幻想，然后将他们幻想的东西，以及彼时的现实生活同人的征服自然的愿望，交错组合，巧妙编织，形象地展现出一个“幻想世界”，产生出一个个体现原始人奇特想象力的神话故事。

上述的“拟人性”和“想象性”是神话思维的基本方式，又是构成诗化思维的基本因素，区别在思维主体的不自觉与自觉，无意识与有意识，但要严加区分又是十分困难的，特别是苗族巫词经过若干年的流传，巫师对其进行了加工，“自觉”与“不自觉”实行融合，因此，苗族巫词的诗化蕴含着宗教—神话思维的因素，就成了一种必然。

笔者曾经在《宗教—神话思维对〈焚巾曲〉的渗透与同化建构》①一文中分析过《焚巾曲》与宗教一神话思维的潜在同构关系，实际上只是切入的角度不同，该篇也可看作是宗教一神话思维对巫词诗化的渗透与同化建构。

（二)角色化的诗化叙事结构

我们知道诗人在写诗时，不管是否有“我”出现，都是以第一人称作为叙事结构的。诗中须有“我”，有“我”的发现，“我”的感受，“我”的追求和理想。“路漫漫其修

① 参见本书第188页。

远兮，吾将上下而求索”——义愤填膺的屈原在苍茫寥廓的天地间奔走呼号；“安能摧眉折腰事权贵，使我不得开心颜”——傲骨铮铮的李白刚直不阿，道出了自己的生活准则。杜甫的《春望》，全诗没著一个“我”字，但从诗题开始直至结句，却句句没离开“我”：头两句是“我”所见，三四句是“我”所感，五六句是“我”所盼，结尾是“我”所悲。综观全诗，诗人所表述的是罹遭国难，身陷贼军，“我”忧国忧民以及怀念家庭的忧郁心情。苗族巫词的表现的格调没有这么高，但诗化的叙事结构却是相同的。

苗族巫词每篇都有一个讲述角色。为了说明“宗教世界”的存在，这个角色必须说出或记下所有的话。这个角色就是巫师。他是联结阳世与冥界的特殊人物。以他为中心的诗化叙事结构具有“浪漫主义”的特征。

苗族巫词是用诗化的形式来反映一个并不存在宗教世界的。使用巫词大大地超过了巫词的作品世界。虚构的巫词有着超出故事所具有的意义，因为，第一，苗族巫词不仅给了我们故事，而且也给了我们表现故事的方式。第二，苗族巫词还具有超出用某种方式告诉我们故事的一种意义。为了讲清这个问题，我们以《焚巾曲》为例来进行分析。

“妈妈”的灵魂回到东方老家后，继续沿着彩虹往上走。“上到第三层／见当公挖塘／见熊公开田／挖井来灌田／清水往上冒”。巫师嘱咐“妈妈”“买水喝再走”；第四层是鬼梁坡，凶死的人才住这儿，善终的人只是过路。“鬼梁是冷坡／雪埋半截腿／寒风利如刀／要把头吹落／鬓发散乱飘／妈忧心忡忡”。面对这种情况怎么办呢？“妈妈走明处／莫走暗角落”，鬼岭上有两个专门骗人的姑娘，怎么对付

呢？“别同她讲话／不和她接触／绕过她们走”。爬到第五层，榜香老婆婆像座大山一样“撑天直直立”。她是来帮助“妈妈”上天的，然后继续爬六至十二层，最终到达月宫——极乐世界。

这段巫词是以第一人称单数出现的讲述结构。巫师不但向大家交代了上天的路线、过程，遇到什么人应采取什么样的方法。“我”全知全能，既能上天又能入地，说话具有魔力“一句顶一万句”，故事虚构的作品世界超出了本身的意义，把人带进了茫茫的宗教世界。

苗族巫词的诗化角色叙事结构有如下一些特点。

1、讲述角色贯穿在巫词的始终。这个角色可以使听众看到亡灵、鬼魂的喜、怒、哀、乐，听众能通过角色营造的作品世界进入宗教世界。

2、角色向我们反映宗教世界时，“时间”已经被角色“剪碎”。苗族巫词的时间是根据角色的步伐来变化的。发生早的事情可以后来叙述，发生晚的事件可以提早叙述，甚至不同时代的人物，或者是并非客观存在的神话人物，也可以在同一时间参加同一活动。角色打破物理时空，心灵幻化出许多美丽的图景，产生了诗的审美效果。

3、讲述角色具有超乎寻常的感觉力，苗族巫词以巫师作为整个世界的反射镜的中心，然后把他所知道和觉察到的事情报告出来。反射镜内的事情由角色与之交流，便于抒发情感，使巫词具有情感性。

4、苗族巫词的讲述结构具有聚焦的作用。它可以象诗那样把要强调的事情予以集中，不重要的事情予以忽略。流

传在雷山县的《带路歌》①与《焚巾曲》有些相似。功用都是送亡灵上天，达到阴安阳乐的目的，亡灵送上天以后，巫师祝愿所有来参加丧仪的人清静、平安。“个个有精神／人人有力气”。不但静及主家所有的人，而且要静及木匠、伐木人、砍牛手、掌秤人、穿衣人、挑水人、煮饭人、杀鸡人、挖塘人、抬棺人……总之，希望亡灵不要变鬼作祟，让每一个帮忙的人都平安，使他们‘老的长寿／少的成长／富者更富／智者更智”。巫师象摄影师一样把镜头对准每一个对象，使强调对象显示出光彩。

5、苗族巫词中的讲述角色，经常对宗教世界中的人物、神祇、事件，作出估价和表示某种态度，或喜好、羡慕，或厌恶、轻蔑。他可以主张顺从或探求、冷漠或挑战。巫师在招魂中，走到藏着‘灵魂”的“鬼屋”前，要进去把它接回来，于是同守门的‘鬼”进行周旋，这里用的是智取；有时巫师驱鬼，鬼执意不走，巫师大怒，把油锅架上，油火、心火同时攻，这叫强攻。总之，角色在自己反映的世界中会作出直爽的评价，并一次又一次地进行暗示，暗示自己在世界上的救世主作用。讲述角色的至高无上的权力，会使巫词独具诗的飘逸与空灵。

6、巫师经常通过巫词——诗化世界进入宗教世界，表达出对于虚幻世界的各种信仰和态度。大量事实说明：“艺术是靠想象而存在的。”（高尔基语）诗，则尤其如此。以个人或社会的主观感受为依据，对还没有实现，或根本无法实现的事物的想象叫幻想。它是从时间与空间世界里解放出

①《带路歌》载《民间文学资料》，第48集，中国民间文艺研究会贵州分会编。

来的一种回忆与预见。苗族巫词中许多诡奇的富于诱惑力的幻想，使听众产生“不知天上宫阙，今夕是何年”的再想象，使听众在心灵深处萌发出许多美好的愿望。苗族巫词诗化的自然界，既有现实世界的成份，又有诗的主观色彩，构成了有别于现实世界的“艺术世界”。总之，我们完全是通过角色所说的一切来接近这个世界，也完全是通过角色如何看到这些事情的方式接近这个世界的。

（三）苗族巫词语汇是诗化的语汇

语言是思维的工具。苗族的诗化思维离不开苗族固有的诗化语言。苗族的许多语汇只可作“诗意的解会”，不像现代西方语言力求做到精确、规范。它具有模糊性、丰富性、灵活性的特征。

《苗岭风谣》总第四期刊有韦宗林的一篇“散记”，说苗族老人昵称机灵的孩子为“Ghab naos nax”。即“谷神”或“米魂”。这种诗化语言源于对谷神的崇拜。此种宗教信仰可以在许多祭祀仪式上看到。谷神的“神通”十分广大，苗家不仅将“Ghab naos nax”供在中柱之下，表示不忘以农为本；而且敬请“Ghab naos nax”来招人魂魄，使不会唱歌的人获得唱歌的“灵感”，在梦幻中变得超人的“机灵”。由此可见，苗族将小孩昵称为“Ghab naos nax”与汉语的“小精灵”、“机灵鬼”相近，是对人的“神化”、“诗化”。苗族巫词的诗化语汇，与苗族语言以心传神的诗的特征密切相关。

苗族巫词的诗化语汇，大量地表现在各种修辞手法的运

用上。不同的艺术有不同的语言。 诗人常用生花妙笔，把平淡无奇的文字，组合成优美、生动、准确而精炼的诗化语言，抒发满腔的激情。诗的语言要善于表现具体的、鲜明的和富于个性特征的感性形象。袁枚在《 随园诗话》中写道：“ 一切诗文，总须字立纸上，不可字卧纸上。 ”这里所说的‘ 立 ”，就是要求诗歌语言是生动的、形象的，富于动作地‘ 跃然 ”纸上，而不是抽象地僵卧纸上。那么怎样使它的语言形象化，使之‘ 惊天地，泣鬼神 ”呢？苗族巫词采用了大量的修辞手法来达到这一目的。

1、 拟人

拟人就是赋予外在的客观事物以人的思想、情感、动作和行为，即物境人格化。苗族巫词诗化的拟人手法与宗教一神话思维的拟人相认同。

苗族巫词中，五倍树会知道人的寿命有多长；野猫看见某人的魂走了，会来给他们的亲人报信。鸡、鸭、牛、马、龙、蝴蝶会说话、唱歌、跳舞，同人一样有七情六欲。因而人死以后，亡灵要同它们一一告别。“ 拟人 ”使苗族巫词增加了诗的形象性和可感性。黑格尔在《 美学》中论及拟人手法时说：“ 自然的和感性的事物用精神现象的形式表达出来因而高尚化了。 ”因此，它能渲染诗的情绪和气氛，使巫词具有诗的意境。

2、 比喻

比喻是使诗歌语言形象化最有效的表现方法之一。诗人为了把自己的思想感情生动、具体、形象地传达给读者，常取‘ 附托外物 ”的手段，将两个不同的事物，取其某一相同点来比拟，使两个形象互相辉映、彼此印证，便于读者接受。

苗族巫词中的比喻很多，比如说鬼"像水淹那样满河满坝的来／像火烧那样遍山遍岭的来"。①在巫词中关于鬼的来历的说法很多，有一则说，鬼是巫师捉去关了，后因有人可怜它们，误放出来的。这个比喻是用来形容鬼的来势之猛。这个比喻是大胆新奇的，并由本体的"虚"转化为喻体的"实"而实现了形象化。"鬼"是看不见摸不着的；而"水""火"却是实的、具体的，可感可触的。尽管这虚实之间相距甚远，但巫词却以诗化的想象力，捕捉到了二者的共同属性，并把这一共同属性大胆地加以比附，从而形成新鲜的形象。

此外还有说祖先居住的老家乡是"土地平洋洋／平坦如天上／像那高高的蓝天／地方无限宽／一眼望不到边……"（《焚巾曲》）说人生在世的时间很短，是"命短如手指／一生象一步。"（《带路歌》）都很生动形象。

3、反复

反复是诗歌常用的手法，诗人除重复个别声音与音节外，还可以重复字、短语、诗行。按一定模式使用的这类反复又叫作重叠。苗族巫词的重叠，是在句与句和节与节之间的反复。"遇到大的敬只鸡／遇到小的送个蛋／只要敬了门户清吉／只要敬了家宅平安"。（《苗族文学史》）这是句与句之间的反复。《焚巾曲》中有追叙"母亲"与"父亲"的结合过程，表现了"母亲"离开家乡，开始新生活的欢快心情。其中每节的开头都用到了"反复"。第一节是"行行复行行／匆匆向前去／一步一个坡／两步两个坡"；第二节的开头是"行行复行行／匆匆向前去／一步见哥寨／两步见哥村"；

① 引自《苗族文学史》，贵州人民出版社。

第三节的开头是“行行复行行／步步向前去”。

苗族巫词的反复颇具音乐的重复之美。从欣赏心理来说，我们喜爱熟悉的东西，也喜爱变化着的东西，但我们最喜欢的却是二者的结合。如果我们遇到太多同样的东西，会觉得单调与厌倦；如果遇到太多的变化，便会感到混杂与紊乱。所以，音乐家要重复某些乐音；在某种结合与和音上重复着；在某种模式或曲调上重复着。诗对音乐的借鉴也获得了一种重复的韵律。苗族巫词正是通过这种句与句、节与节之间的反复，使它具有诗的组织与结构，具有浓郁的诗味。

4. 对偶、反语、设问等

除了上述的几种修辞手法外，对偶、反语、设问的运用也较普遍。

张泰明在《苗族风俗与风俗传说》一书中，介绍了赌咒议榔的风俗。苗族榔规定好之后，要求人人遵守，为达此目的便赌咒。巫师左手抓公鸡，右手执刀，高声朗诵巫词。巫词末尾是谁违反榔规就“魂同猪走／头似鸡落”。诵毕杀鸡，滴血入酒坛，一人一碗，喝了鸡血酒后一人拿一挂肉回家煮给全家人吃，让男女老少都受榔规约束。“魂跟猪走／头似鸡落”，这对偶句是整首巫词的核心，易记易懂，人人惧怕，因而，人各自爱，对榔规少有触犯。

《焚巾曲》在叙述“妈妈”死的经过时，这样念道：哪个花脸面／哪个来嚷嚷／在寨边嚎叫／叫妈妈的魂／野猫花脸面／野猫真漂亮／往回叫别人／这回叫妈的灵魂”。苗族认为野猫叫要死人，因此对野猫很厌恶。苗族称脏的人为“花猫猫”或“花野猫”。可见这里称它漂亮是反语，增强了巫词的艺术表现力。全句自问自答，上下衔接自然流畅。

总之，各种修辞手法的运用，增强了巫词的表现力，这也从一个侧面说明苗族巫词的语汇是诗化的语汇，具有形象生动、灵活多变、高妙空灵的特点。

（四）苗族巫词具有诗的多义性

苗族巫词的诗化特征还表现在多义性上。所谓多义并不是暧昧与含糊，而是丰富和含蓄。苗族巫词的多义性与词汇学上所谓词的多义性有相通的地方，巫词可以象诗一样借助词的多义性取得多义的效果，然而它们并不是一回事。由于苗语中词的数量有限，不可能一对一地表示复杂的客观事物和现象，所以不可避免地会出现多义词。诗的多义性与词汇学上所说的词的多义性不同。诗人不仅要运用词语本身的各种意义来抒情状物，还要艺术地驱使词语以构成意象和意境，在读者头脑中唤起种种联想，激起情感波澜。词汇学里讲词的多义性，是把同一个词在不同语言环境中的不同意义加以总结，指出它的本义和引申义。如果孤立地看，一个多义词固然有多种意义，但在具体运用时，一般来说，一次却只用一种，歧义要极力避免，但在诗歌里，恰恰要避免词义的单一化，总是尽可能地使词语带上多种意义，以造成广泛的联想，取得多义的效果。

诗的多义性的产生与诗的‘宣示义”和‘启示义”有关。宣示义是诗歌借助语言明确传达给读者的意义；启示义是诗歌以它的语言和意象启示给读者的意义。就苗族巫词来说，其启示义可以分为四类：双关义、情韵义、深层义、象征义。这四类启示义，以它们依赖宣示义的不同程度，各自构成一个系列。

1、双关义

在一般场合下，使用语言的时候，一个词只传达一种意义，排斥其他意义，以避免发生歧义。而双关却是让两个意义并存，读者无法排斥掉其中任何一个。

双关义可以借助多义词造成。例如苗语“Vangl”为村子，“hlat”为月亮，但“hlat”又有“老人”，“祖先”、“妈妈”的意思。① 因而巫词中的“Vangl hlat”就有两种意义：①月宫，②祖先居住的地方。《焚巾曲》里有这样一段：“江山是主永长存／人是匆匆过路客／一人一段生存的时间／创下家业传后代／绣花传给女儿／待到寿终日／迈步向Vangl Hlat／去和祖先住／永远回不来”。“Vangl Hlat”既表示月宫，又表示那儿是祖先居住的地方。那儿有蝴蝶妈妈、姜央和各代的祖宗，因此“Vangl Hlat”就有了两种意思，造成了多义的审美效果。

双关义还可以借谐音多义。苗族的祭品必有心子和肝子。祭树神必须有鸡肝、鸭肝；“人死三天，家人须至墓前敬供，敬供品为牛肝或猪肝及鱼、酒、糯米饭等。”② 施秉祭树神，有一首这样的巫词：“树神呵／这儿的猪有头有尾／有心有肝／你快来享用吧／让我们年年清吉／岁岁平安”。有心有肝即有诚意，与汉族的肝胆相照同义。所以“有心有肝”既表示具体的物事，又表示抽象的情感。

2、情韵义

苗族巫词中有些词语，除了本身原来的意义外，还带着

① 引自《苗汉简明词典》，贵州民族出版社，1958年。

② 引自陈国钧《生苗的丧俗》，载《民国年间苗族论文集》。

使之诗化的各种感情和韵味。我们把这种感情和韵味称为情韵义。

苗族巫词词语的情韵义是由于这些词语具有特定的内含而产生的。凡是熟悉苗族巫术神话的听众一听到这类词语，就会联想起有关的故事。这些词连同它们各自的感情和韵味一起浮现出来，使词语的意义变得丰富起来。

例如“枫树”、“鹡宇”鸟、“谷子”，如果从字面上理解，意思很简单，可是它们无论出现在哪一首巫词里，都饱含着感情和韵味。《焚巾曲》在描绘老人年轻时的情爱生活时写道：“哥吹木叶叫／妹把头巾招／哥从高山下／妹从高山下／相会坝子边／坐在枫树下／枫树枝叶茂／枫枝把哥遮／枫树把妮遮／……情歌声悠扬／情话软绵绵／……歌声太动听／飞鸟飞拢来／……鹡宇从旁来／停在枫树上／鹡宇说哥哥／鹡宇说妹妹／成双趁青春／不成双青春过／过了青春时期／嫩叶变成老黄叶……”这段巫词极具诗情画意，他们年轻时的美丽、风采，他们快乐的神态都得到了生动的表现。这里的“枫”与“鹡宇”象吉祥的光环笼罩着我们的心灵，使我们想起亭亭如盖的枫树，想起天空一轮皎月，想起如凤凰般美丽的鹡宇女神的保佑，加上情歌对答，此乐何极！因此，凡是“枫”、“鹡宇”在巫词中与年轻人在一起，便同美好的回忆在一起，和幸福吉祥在一起，令人产生怀念与向往之情。苗族巫词的情韵义有时比词语原有的意义更重要它可以给人多方面的启示，使巫词的诗意更浓郁。

3、深层义

苗族巫词的深层义隐藏在字句的表面意义之下，有时可以一层一层地剖析出来。

《焚巾曲》里“妈妈”的亡灵离开家乡，同亲人告别同一切物事告别，其中有这样一段描述：“妈妈走到水井边，／妈辞别水井：／‘请坐了水井！／留给姑娘来挑水，／挑给她的情人喝。’／妈妈走到菜园边，妈辞别菜园：／‘请坐了菜园，／留下种青菜，／给妈的儿孙吃。’”

这几句巫词情感十分强烈，其意思有这样几层：①表现母亲对生的留恋；②表现了母亲美好的心灵；③表明晚辈、寨邻对母亲一往情深。但除了这几层意思外，更深层的意思是：相信语言的巫术魔力，亡灵告别水井，不会回来作祟使水井干涸；告别菜园，亡灵不会回来作祟使儿孙有菜吃。

苗族巫词的象征义，笔者曾在有关文章中谈到，在此不再赘述。

总之，苗族巫词是迷信的产儿，但它毕竟是苗族先民的创造。它具有宗教一神话的因素、角色化的诗化叙事结构、独特的诗化语汇和丰富的多义性。值得文艺家们去发掘、研究。

苗族巫术与宗教

苗族信奉多神教，属于原始宗教的范畴。苗族神鬼不分，神即是鬼，鬼亦是神，祭鬼时使用巫术手段，因此苗族巫术与宗教的关系甚为密切。要研究苗族巫术与宗教的关系有必要弄清楚苗族原始宗教产生的大约时间。

（一）苗族宗教产生的时间

神并不是从来就有的。一般认为，神的观念始于原始社会后期。神的产生学术界说法颇多，有自然神化说、祖先神化说、英雄神化说、巫师神化说和帝王神化说等。这些说法都有正确的地方，但这类神祇是较晚时候形成的。最早的神祇，不是自然的神化，也不是祖先、英雄、巫师或帝王的神化，而是图腾的神化。二十世纪以来，世界上许多学者都认为图腾崇拜是最早的宗教形式。英国学者W·R·史密斯认为图腾崇拜是一切宗教的起源。①精神分析学派的创始人弗洛伊德在《图腾与禁忌》中，也把图腾崇拜看作是一切宗教

①转引自《原始宗教与神话》，第134页，W·施密特著，肖师毅译，上海文艺出版社。

信仰的起源。

我国也有学者认为图腾崇拜是最早的宗教形式。杨堃先生说:“氏族宗教是最原始的宗教。一般所说的图腾崇拜,便是氏族宗教的主要形式。”① 于省吾先生也认为宗教起源于图腾崇拜。②

既然图腾崇拜是最早的宗教形式,那么图腾便是最早的神祇。不过,图腾神的观念不是最早的图腾观念,它在图腾崇拜早期是不存在的。图腾神的观念,是从图腾亲属观念和图腾祖先观念发展来的。

所谓图腾亲属观念,即把图腾——某种动物、植物——当作父母兄弟,并用相应的称谓称呼。苗族将蝴蝶称为蝴蝶妈妈就是一例。图腾祖先观念是在图腾亲属观念的基础上产生的,所不同的是把图腾当作祖先。随着人类思维的进一步发展,认识到人与动物、植物有很大区别,不再认为人起源于动物或植物,于是便不再把图腾物看作是亲属,也不认为是祖先,而是把它视为氏族、部落或家庭的保护神,认为它具有超自然的力量,既能降福于人,又能为人排忧解难。

苗族在枫木——蝴蝶'故事中,认为人类的始祖姜央”是‘枫木心”变成‘蝴蝶”,“蝴蝶”与‘水泡”游方后生“十二个蛋”,然后由‘鹡宇鸟”孵化成的。在民间枫木是苗族的地方保护神。廷贵、酒素在《考苗族‘崇拜”对象种种》一文中说:“苗族人民对于枫树是很尊重的,认为各种

①杨堃《民族学概论》,第269页,中国社会科学出版社。

②于省吾《略论图腾与宗教起源和夏商图腾》,载《历史研究》1959年第1期。

各样的种籽都结在枫树上，人也从那里来。部分苗族地区在盖房子时，习惯用枫木作中柱，认为枫木生人，用作中柱，子孙兴旺。在黔东南，几乎所有的苗族村寨的水井边都有苍劲挺拔的枫树神之祭之，认为它能保佑平安，繁衍后代。”从苗族神话和苗族社会对枫木的崇拜来看，枫木神历史悠久苗族用枫木做鼓，把它当成祖先的象征，一般人都解释为枫木崇拜与蚩尤有关，其实还可追溯到更远的年代。李廷贵先生在《苗族史略》中认为“枫木是蚩尤族的图腾之一，战败后被对手以族徽作枷锁以示羞辱,极为可能”。燕宝先生在《从苗族神话史诗探苗族族源》一文中也说：“枫木是杀蚩尤后弃其枷锁变成的，寓意是杀不绝和消灭不了的；再呢，蚩尤的枷锁是枫木做成的。这里有个值得玩味的问题是，既贬低枫木，又羞辱蚩尤 既然蚩尤及其部族是敬奉枫木的，那么，枫木是蚩尤的镣铐变成的，敬奉枫木是作茧自缚，自取败亡……这是一石双鸟的羞辱办法,可见用心何其良苦。”因此,说枫木是蚩尤部落的图腾是准确的，说图腾至蚩尤始则不准确，也就是说枫木崇拜可以追溯到比蚩尤更早的时代。根据苗族民间的巫祭活动，鬼神多为女性：谷神是着白裙的少女，丹寨苗族把谷神称为白姑娘或白妹妹。“六畜神”由六个着短裙的妇女组成。“天水牛神”由八个妇女组成。岑秀文认为“女鬼在诸神中居有重要地位。如有务听(wos tings)、务赛勾起(wos said goud qid)、勾古务巩(gioud gubwos gongd)、务乃留(wos naix liuf)……等等近二十种之多。……是母系社会的残余的反映”。①这里把妇女当作鬼神丝毫没有贬

①参见岑秀文《榕江县八开苗族地区的原始宗教》，载《贵州民族研究》1984年第1期。

抑的意思。在母系氏族社会，女人具有至高无上的权力，只有她们才能赐人幸福或解除不幸。

苗族有崇拜月亮的习俗。对月亮崇拜实际上是对母亲崇拜。凯里、黄平、施秉等地的苗族在酒歌和情歌中，唱到母亲或老人都是用月亮来替代。比如，男女青年游方，情投意合，但得征求家里意见，姑娘唱道 :“ 我得回去问妈妈。 ”若直译却是‘ 我得回去问月亮。 ”唱酒歌时小辈对老辈直呼“ 月亮 ”。

苗族《 焚巾曲》认为，老人死后亡灵要回到月亮上去。月亮是个大鼓场，那儿有蝴蝶妈妈和祖先姜央，亡灵可以在那儿共享极乐世界。《 焚巾曲》有迁徙的内容，是后人所加，人死以后亡灵奔月的观念系源于母系氏族社会。原始人极怕死亡，这大概是因为人与动物都有根深蒂固的本能的缘故。他们不愿意承认死是生命的尽头，不敢相信死就一了百了，看见月亮的阴晴圆缺，于是就有了灵魂观念，认为人的形体死了，但精神不死，尚可以到月亮上去享乐，于是灵魂观念就产生了。宗教正是在这种情况下慰安人的心灵，使人相信永生，相信灵魂的单独存在，相信死后脱离肉体的生命。因此灵魂观念的产生，当在母系氏族社会。正是由于灵魂观念的产生，派生出万物有灵的人格意识，枫木的亲属观念、祖先观念才上升为神的观念，于是宗教也就繁荣起来了。

(二)苗族巫术早于宗教

苗族巫术与宗教具有混融性特征，但与宗教无涉的巫术也是有的，比如苗族生殖巫术舞蹈就是一例。笔者在《 从苗族

生殖巫术舞蹈看艺术的起源》的文章里，认为它是无音乐、无伴奏的舞蹈，又具有生物性的特征，因此应随着“自意识”的产生而产生。

人从动物进化而来，其心理发展最初应该经过一种简陋的状态。后来出现了两种新因素情况才逐渐发生变化。第一种新因素是男人的新发明。他们创造了许多工具：长矛或兵器、投掷用的棒、打猎时所设的陷阱。因着这些发明增加了人类的自信力，并且使他们强烈地相信，将来纵然遇上非常的情况也用不着拘守、惊吓或恐怖，只须鼓起勇气，壮着胆子，必要时迅速地使用武力，或是想出灵敏的办法来控制自然力，为达到以上的目的，他们甚至以自己的男根为助力，幻想用这样的法术来控制自然。第二种新因素就是部族渐渐比个人和家庭增加了重要性，而且和个人与家庭对立，由此而发生了群众判断、群众情感与群体行动来迷糊与麻醉个人生活，于是巫术就自然而然地产生了。

巫术先于宗教的论述，在西方曾经比较流行。W.施密特在《原始宗教与神话》中曾经介绍过“金氏”的观点。他认为世界上有两种“力”：一为有魂魄的力（为人与兽所具有）；另一种为无魂魄的力（即物理的、化学的等等）。神灵论是根据前者推演出来的，而法术论是由后者引申出来的。二者往往联在一起。当自然或个人意识的常规，为一种非常情况所推翻时，法术的思想与行为因此才形成。这些意外的现象被类别为好或坏，为幸或不幸。同时并产生与此相应的愿望或惧怕。这些对幸运与恶运的感觉，金氏认为是一切宗教的第一个细胞。在这种情形之下，推理的能力还很低，理想化的构成力还没有苏醒，并且直接感官知觉只能在心中引

起粗糙的联想。当人发现了自己所以发生这些幸或不幸的感觉的“原因”时，他便运用这些“原因”，作为获得幸运与避免不幸的方法，于是巫术就开始产生了。在最早时，每人都是自己的法师，到第二个时期，有特殊心灵的人，发展了更大的法术力量，于是以法术为职业的巫师就出现了。金氏一直坚持在一切巫术的媒介物内，找不到神或神力的痕迹。“力”直接存在于物质的本身，并没有神的媒介，所以物质的法术是先于万物有灵崇拜的。①弗雷泽在《金枝》里认为：“有人格的宇宙观，比物体较为复杂，因此比较为后起的，并且法术处处是简单的，而宗教是多形的，所以法术是先于宗教的。”普拉斯在《宗教与艺术的起源》中认为“人类这种‘原始愚蠢’是宗教和艺术的最初根源，因为两者都是直接从法术产生的”。以上三位先哲的观点在西方虽然屡遭批评，并认为是高级神产生之后才产生巫术及万物有灵观念。攻击最凶的首推苏格兰的安得烈·朗格。他认为宗教是“一种思辨的信仰，即信仰有一个超越人类的力量的存在”。②这显然违反了存在决定意识的唯物史观，也不合乎尚存于苗族民间的巫术一宗教现实。苗族是一个信鬼而好巫的民族，到如今还没有出现一个高级神来统治其它的神祇。

在远古洪荒的时候，人的思维很简单，不能幻想出实际世界之外还有一个彼岸世界，而所处的环境十分险恶，对自

---

①转引自《原始宗教与神话》，第154页，W·施密特著，肖师毅译，上海文艺出版社。

②转引自《原始宗教与神话》，第221页。

然既不能解释它，又不能战胜它，然而人毕竟要生存、发展，巫术的功能在使人的乐观仪式化，提高希望胜过畏惧的信仰，因此从进化论的观点看巫术也应当早于宗教。

上面论述过的，图腾崇拜观念可分为三类，其中亲属图腾观与祖先图腾观还不属于宗教的范围，只能属于巫术。当图腾变成一种保护神之后宗教才产生。巫术与宗教有许多地方是相似的，所以二者很容易混融在一起，这一点苗族巫祭活动表现得尤为明显。

(三)苗族巫术与宗教的混融方法

苗族巫术的混融性内涵丰富，包括巫术社会生活、巫术艺术、巫术历史、巫术医疗、巫术科学等等，在这儿我们主要探讨苗族巫术与宗教混融的方法。

巫术与宗教是不同的。在神圣的领域以内，巫术是实用的技术，所有的动作只是达到目的的手段；宗教则是包括一套行为本身便是目的的行为，此外别无目的。如果要将它们的区别引向更深的层次的话，则表现在：巫术这实用的技术有受限定的手段—— 咒语、仪式、主持人—— 三位一体不可缺少；而宗教的方面多，目的复杂没有这样单纯的手段。宗教的统一性不在形式本身而在于功能。巫术里面的信仰因为合乎它那明白实用的性质是极其简单明白的，好象只要有这种形式就必然会产生这种结果；而宗教的信仰则比较复杂，以整个超自然界作为对象：灵魂、图腾的神力、保护神、部落万有之父、来生的向往等等。它是原始人创造的一个自然界以外的超自然的实体。有关巫术的神话比较简单，不过是

对于人类荒古的奇才异能的反复夸大而已；而宗教神话，多集中在各式各样的教义上，造成宇宙开创论，及半神半人的种种行为故事，比较复杂颇富创造力。巫术强调技术，自古以来便掌握在专家手里；宗教在原始状态下则是部落、氏族的事，每一个人都有给人造坟追悼旁人的时期，然后到时也被旁人来追悼。灵是为一切人的，一切人都会变成灵。

以上概述的是差异，但二者相同的地方亦很多。巫术与宗教都是在感情紧张的情况下产生，因为在理智的经验中没有出路，于是藉着仪式与信仰逃避到超自然的领域。在宗教有对于鬼、灵、天意的信仰，在巫术有对于巫术已在荒古存在的威力与效能。巫术与宗教都被严格的禁忌所包围，使它们的行动与世俗界不同。

巫术与宗教的部分认同为二者的混融奠定了基础，另一方面是苗族巫术—宗教将相异之处互相削弱，或一个增加一分一个减少一分，或采取其它办法变通，达到混融的目的。

先看苗族巫术—宗教的手段。大多数情况下，苗族巫术—宗教都遵守咒语、仪式、主持人——三位一体的原则。苗族椎牛、吃鼓脏、送亡灵上月亮等都要举行隆重的仪式。苗族巫术咒语大多数都是有韵易记的优美诗行。比如送亡灵上月亮唱的《焚巾曲》就是一首长达千行的长歌。唱歌的仪式很讲究。把枫木制成的长桌放在堂屋中央，桌上放有酒肴、熟鸡（或熟鸭）一只，桌下放一竹制腰箩，盛满谷粒，腰箩上蒙有两张新白布带，均为歌师报酬，此外还放有一个盆，装有少许清水，盆口盖一张方巾，以备焚烧。孝子孝妇齐坐于桌的左侧，亲戚坐右侧，其他听众自行站、坐于主客之后，唱《焚巾曲》只能是在埋葬老人的当天夜里唱。这即是

说，仪式的时间、地点、祭品、参加仪式的人员位置都有严格的规定，不能随心所欲。但苗族的巫祭活动又不全然是三位一体的格局，有时可以例外，比如小儿夜间病重认为是有鬼作祟，采取的办法是"泼水饭"，抓少许饭于碗内并冲上水，再在里面烧上两张钱纸，走出大门槛，念道："鬼呵，你吃饱了走吧！"说完把水饭泼出去。"泼水饭"只有咒语没有举行仪式，逢年过节祭水井、敬灶神等也不举行仪式。苗族在衣服上、银饰上制作龙的图腾、鸟的图腾，目的是希望得到图腾神的保佑，但不举行仪式，甚至无咒语，只有一种宗教热情。因此，将巫术的单纯手段多元化是实现巫术与宗教混融的第一种方法。

第二是关于信仰方面的。宗教内容比较复杂，有灵魂、图腾神、保护神、祖先等。苗民对宗教的希望也是多重的：消灾免难、子孙繁衍、风调雨顺、幸福长寿等。苗族有时在巫祭活动中是把宗教的一切朦胧化之后进行的。丹寨苗族把祭祀牛的牛角置于门楣上，祭祀哪位神祇？祈求什么？都不明确,可以说是向"神"祈求幸福。幸福包括一切顺心的事,所以有的学者分析这牛角包括生殖意象、农业意象和祖灵意象，这无疑是正确的。将信仰朦胧化之后可以化复杂为简单，便于用巫术手段来达到目的，因此，混融的第二种方法可以叫做信仰的朦胧化。

第三、苗族巫术—宗教与神话的关系。巫术神话比较简单，多是对巫术效力的无限夸大，就象《荒北经》记载的："蚩尤作兵伐黄帝，黄帝乃令应龙攻之冀州之野，应龙畜水蚩尤请风伯雨师纵大雨……"人能呼风唤雨这是巫术神话。苗族宗教神话亦很丰富：枫树心生蝴蝶、蝴蝶生十二个蛋、

孵出姜央……这是创世神话。苗族认为谷子是有灵魂的，并“歌颂其威灵”（鲁迅语）使之神化，并演绎出许多谷神来源的神话。苗族在巫祭活动中，将复杂、丰富的宗教神话凝固为巫术用具，或将宗教神话移入咒语之中，化复杂为简单，这是使二者混融的第三种方法，可以叫神话仪式化。比如，苗族鼓社祭，用枫木鼓象征祖灵，唱《焚巾曲》用枫木条桌，送亡灵要唱《枫木歌》，希望亡灵能上天与祖先团聚。人生礼仪与谷子的关系密切。人生下来要用一碗米和一个鸡蛋放在床边，这样可以得到谷神保佑。三、四岁小孩的帽子或衣服上，常吊一个装有米的小布包，有驱鬼避邪的巫术意义。人死之后发丧要用谷子，墓穴里也必须有谷子。以上所举的枫木、谷子在巫术仪式中仅仅是一件用具，但其本身却笼罩着浓厚的宗教神话色彩。神话的仪式化有利于巫术与宗教的混融。

第四、关于苗族巫术—宗教个体与群体的关系。巫术有技术性属于个人的，宗教具有群体性属于部落、氏族的。马林诺夫斯基认为“白巫术行为的核心乃是情绪的表演”。① 实际上参加巫祭活动的人都需要进行情感渲泄，苗族巫祭活动既是个体的事也是群体的事，巫师与群体的关系是导演和演员的关系，在导演的带动下，或歌，或舞，或唱，或诵，有的几天几夜连续不断。因此，第四种方法可以归纳为巫师导演的职能化。

①转引自《巫术科学宗教与神话》第78页，马林诺夫斯基著，李安宅编译，上海文艺出版社。

（四）苗族巫术—宗教的内容

苗族普遍信仰与崇拜多神教，诸如自然物中的巨石、古木、山川、河流、土地；自然现象中的日月、星辰、雷电；动植物中的龙、鸟、花、草，以及创世纪中的女性、男性代表人物，远近祖先。人们往往以占卜、“过阴”来判断受何物侵害与赐福，尊崇巫术来驱邪与还愿。苗族巫术—宗教内容丰富，主要归为四类。

1、自然崇拜

苗族崇拜自然物，认为巨石、大树是人的化身，具有人格意识，求子求财都要祭石、祭树。正如费尔巴哈说的：“未开化的自然人还不但使自然具有人的动机、癖好和情欲，甚至把自然看成真正的人。”①

苗族对于村旁路边的巨石或大树总觉得不可思议，由此产生了一种敬畏心理。在他们看来‘石大有神，树大有鬼”，凡遇年节或家运不景之时，即以米饭、酒和鸡鸭等物献祭，乞求它们的庇护和帮助。榕江八开计划乡乌略村民组的河中有一块露出水面成三角形的巨石，其平面刻有‘大小不要要水床”的字样（汉字），谁写的已难考证，它反映出当地苗族群众相信这块巨石具有控制该河河水的神力，使沿河两岸的稻田不受水旱灾害，以确保稻谷丰收。②

①转引自《费尔巴哈哲学著作选集》下卷第459页。

②参见岑秀文《榕江县八开苗族地区的原始宗教》，载《贵州民族研究》，1984年第1期。

除了巨石大树而外还相信土地有“神”，谓之“龙脉”。他们认为“地神”不仅能使土地长出庄稼，而且能支配人、畜的生命安全。因此，凡遇寨上出现病人、死人较多，或家禽瘟死较多时，则认为是“龙脉”作祟，名曰“龙脉”不合或称为伤害了“龙脉”。若属村寨的“龙脉”受损，须全村男女老少一齐举行祭祀活动。这种较为隆重的祭祀“龙脉”活动，表现了苗民对土地的依赖关系和对“龙脉”的敬畏心理。

2. 图腾崇拜

苗族支系多，图腾崇拜物也比较多。

枫木崇拜主要盛行于黔东南。那儿几乎每一个苗寨都有枫树，可以说是无枫不成寨，无寨不有枫。榕江八开有一个苗寨叫“者猛”，直译为“枫树家”，意译为“枫树村”。解放初这儿荒无人烟，由于长有高大的枫树，苗民纷纷由外地迁来，形成了今天的“者猛”苗寨。

蝴蝶崇拜在黔东南也很普遍。

枫木易长易活，蝴蝶生殖力强。苗族古歌里认为它们是人类的始祖，故而崇拜。

对“龙”和“牛”的崇拜很普遍。苗族龙牛不分，苗龙会长牛角，祭龙中的“赶龙下海”实际上是“赶牛下水”。祭龙主要流行于云南的屏边、砚山、麻栗坡等县的部分苗族中，目的是祈求风调雨顺、五谷丰登。招龙流行于贵州台江等县，意在招请龙神保佑地方清吉，人畜平安。接龙是湘西和黔东北一些富户为求家道兴隆而举办的祈祷仪式。广面融水苗族时兴“安龙”，将龙神安于村前的坪上，是祈求龙神庇佑风调雨顺、普泽万民的祈祷活动。

苗族图腾崇拜物，除了枫木、蝴蝶、龙（牛）而外还有瓠觚、鸟（传说中的鹡宇，是它孵出了人类）等。

3. 祖先崇拜

苗族先民普遍崇拜祖先，慎终追远，认为“灵魂不灭”，苗民认为活着有灵魂，死后魂魄可以脱离躯壳而“存在”，所以要进行一系列的祭祀活动，使子孙得到祖先的庇佑。祭祖需杀牛，宋代，五溪地区每次祭祖“杀牛多至百十头”①到明、清杀牛祭祖之风犹盛。这种宗教习俗一直延续至今。如湘西的“剖果”、黔东南的“鼓社祭”、黔西北的“解簸箕”、云南金平、元阳等县的“做斋”、砚山等县的杀牛“阿旺”，只是叫法不同，实际是一回事，其中以黔东南的鼓社祭规模最大。

4. 鬼魂崇拜

鬼魂崇拜是苗族巫术—宗教的主要内容。苗民认为，人的生老病死，自然现象的千差万别，都是鬼魂作祟的结果。苗族崇尚万物有灵，任何一种不幸的后面，如果用“照妖镜”来照都能看到一个“鬼”的形象，并有名有姓。榕江八开苗族能叫得出名的鬼有这样一些。“西他”即汉族的“土地菩萨”，传说它住在寨子头，其他鬼神经他的同意才能进寨。“西他”是善神，极受村民尊敬。“务赛勾起”意为送子婆、“勾古务巩”意为保儿婆。以上为“好鬼”，能维护人们的生产、生活和人畜安全。给人带来灾难的为“坏鬼”，比如：“期者留”——绝种鬼、“期者闹”——乱淫鬼、“西额”——肚痛鬼、“贝那”——眼痛鬼、“务乃留”——

①引自洪迈《容斋四笔·渠阳蛮俗》。

游婆鬼（专使小孩生病）、“务辣另”——偷魂婆、“西翁”——溺死鬼、“西各”——贪财鬼、“西斗”——火鬼、“西丢”——单身鬼（专使妇女生病）……①

不同的鬼采取不同的祭祀方法，用的牺牲也不同。

苗族巫术—宗教的内容还包括丧葬和禁忌等，限于篇幅不再赘述。

行文至此，有必要对以上的论述作一小结。苗族宗教产生于母系氏族社会，巫术则更早。二者由于产生原因和功能有相似之处，为混融打下了一定基础，其相异之处采用‘巫术单纯手段多元化”、“信仰朦胧化”、“神话仪式化”、“巫师导演功能化”的方法，使二者实现了完美融合，形成了这一半是宗教一半是巫术的格局。苗族巫术一宗教主要包括自然崇拜、图腾崇拜、祖先崇拜、灵魂崇拜、丧葬、禁忌等。苗族巫术一宗教在本质上是唯心主义的东西，是迷信，是套在人们脖子上的精神枷锁。

①参见岑秀文《榕江县八开苗族地区的原始宗教》，载《贵州民族研究》，1984年第1期。

苗族巫术与神话

（一）概　　述

苗族巫术包容着神话。任何重要的巫术都有解释它赖以存在的故事，或者是巫术过程、效果，或者是祭祀用什么作牺牲，或者是关于“鬼”的说明等。

苗族先民在自然面前总是充满了自信，但在客观事实面前又往往无计可施，于是不得不承认自己的无能。然而这种招认更使他们的欲求强烈起来，恐惧与希望会使他们的肌体紧张起来，使他们不得不做某种活动，理智所指向的消极忍受不到最后的时刻是不会采取的。神经系统乃至全体机能，驱使着他们去寻找一种替代活动，以满足心理的需求，就象那因无计可施而愤怒，或因怀恨而无处发泄的人，会自然地握紧拳头，向虚拟的敌人打去，同时发出诅咒怒骂的声音，焦虑中的渔夫或猎人在想象中看着鱼到网里，兽被刺住，他们便呼叫这等鱼名或兽名，用来描写捕获成功的异象，甚至装出样子模仿所希冀的东西。

感情沸腾时，这些反应乃是自然的反应，这种反应所产生的影响，可以叫作情绪在行为与语言中的扩大，所希冀的目的似乎也更接近满足了，于是人们恢复了平衡，恢复了与

生命相和谐的状态。而且人们也得到了一种信念，以为诅咒的语言与愤怒的姿势已经走向所怀恨的人物而加以中伤了。事业在想象中的成功，对于未完的工作，是不会无好影响的。至于恐惧，使我们发狂的情绪慢慢地消沉下去之后，我们便觉得驱逐这恐惧的是这发狂的举动。简单地说，即是用主观的意象、语言、行动而渲泄了强烈的情感经验，结果使得这些经验像是真实的客观存在一样。

所以，苗族先民举行的巫术仪式，都有表现情感或者预兆目的的作用。相当于咒术、命令、乞求等，都有诅咒、请求、祓禳、未满足的希望的描绘等自然奔放的话语。所以苗族巫术中充满了神话的典故。

苗族巫术神话在于解说，也在于证实；在于满足好奇心，也在使人相信巫术的力量；在于闲话故事，也在证明信仰的真实。所以苗族巫术神话是一种巫术启示的实际记录。反过来，对巫术活动的描写和解释，也可以形成一些神话，如《 山海经 · 大荒北经》所载‘ 蚩尤作兵伐黄帝 ” 的神话中，有以蚩尤请风伯、雨师助战，黄帝请应龙、女魃助战的活动，这些内容实际上描写的是苗族祖先的巫术活动。

在有关的文章里，我们曾经论述过，苗族巫术与宗教有混融关系，二者难分难解，因此苗族巫术神话应包括图腾神话与宗教神话。

苗族某些巫祭活动，围绕着图腾物，各支系产生了大量的图腾神话和氏族起源神话。事实上， 在大量的“ 自然神话 ” 中，有相当部分就是来自图腾神话，而族源神话更是一种特殊的图腾神话，它还兼有社会神话的特征。苗族巫术活动与宗教活动是同一的，仪式的地位很突出。巫术的仪式与

咒语（神话）关系密切。神话的语言可以用来解释说明仪式，也可以改变这种形式。苗族在巫祭活动中“行为”（仪式）与语言（神话）并举，并且在不同仪式上诵唱的内容有所不同，“祭什么神，讲什么话；送什么鬼，念什么咒。”这里的咒和话都指的是神话，这些神话除在特定的仪式上诵唱外，平时不能随便传播。

苗族巫术神话以它超现实形式，巧妙地发挥它的现实作用。它与巫术、原始宗教，实际上是苗族原始先民精神生活共同体的不同侧面。神话特点在于，它是由语言构成的。可以说口头的巫术活动、语言的图腾观念、讲述的原始宗教——混合成苗族巫术神话的统一体。

苗族巫术与宗教相混融，巫术—宗教的内容，恰好就是巫术神话的内容，下面我们将逐一予以介绍。

（二）苗族巫术神话的内容

苗族巫术神话的内容主要包括自然神话、图腾神话、祖先神话和鬼魂神话。

1自然神话

苗族崇尚自然，正如费尔巴哈说的：“自然不仅是宗教最初的原始对象，而且还是宗教的不变基础，宗教的潜伏而永久的背景。”①苗族对日月、星辰、巨石、山川、谷物等都赋予生命而且演绎出不少的神话故事。最有特点的是月神神话、巨石神话和谷物神话。

①引自《宗教的本质》第8页，人民出版社，1953年。

①月神神话

苗族崇拜日月，但相比之下，对月的崇拜尤甚，苗族民间叙事长诗《仰阿莎》扬月贬日，就是这种宗教观在文学上的反映。

《打杀蜈蚣》中姜央被蜈蚣咬死后不埋在别处，就埋在月亮上。

苗族认为老人死后，亡灵要同祖先团聚，要唱《焚巾曲》送亡灵回东方老家，再回到月亮上，《焚巾曲》实际上是关于月亮的神话。亡灵回东方“祖先平坦的老家乡”后，继续往天上走，爬到十二层地方就到了月宫。“月宫的祖先／有个亮公公／吹芦笙动听／月宫众先人／还有个汪公／背弯了上场／来跳芦笙舞”。①那儿不但有传说中的苗族先人亮公、汪公，还有姜央、蝴蝶妈妈、美女仰阿莎、聪明的小伙子宝东哈、忠于爱情的女子妮鸠秀等，月亮是苗家人幸福的源泉——给祖先们带来快乐，阴安阳乐，儿孙受益无穷。

②巨石神话

在苗民看来，巨石不同凡响，具有超人的灵性和神力，而且也和人一样，要男婚女嫁，生儿育女，也对故土和乡亲有无限的眷念之情。

台江县交密河边有一块巨石，属女性，后来春情勃发，顺河下嫁到剑河县南哨区的古努（或称搞乌潭），与当地的另一男性巨石结为夫妇。后来她托梦给交密人说，以后你们放木排经过古努，先在“董补”（古努上游百里处）给我一个信，我才好保护你们渡过险滩。直到今天交密放木排的

①引自《民间文学资料》第48集，中国民间文艺研究会贵州分会编。

人，每到董补时，就用草挽成一个活结放在当地岩石上，并请求石神保佑。据说，从交密嫁去的巨石就会发生灵魂交感，知道家乡人要到了，而用种种法力保佑他们渡过险滩。

在台江南宫有一块巨石，人们经常带小孩去祭拜。这块巨石也有一段神话。这块巨石也是女性，有二十来个子女（其周围有较小岩石二十来个），它曾经想顺流出嫁到小河下游，同剑河南哨区古努地方的另一块男性巨石结为夫妇，结果受到雷公的阻拦。雷神责备说：你已有这么多儿女，为什么还要出嫁。如果让你出嫁，水就要涨到对门坡上的“播宫”寨去，这带田土就会全部冲毁，人也要死完。于是雷神大显威力，将这块巨石打掉一块，据说是打掉了它的门牙。它被破像后就再也没出嫁了，所以，这块巨石被称为“最呵的”，即雷打石。直到今天，还有不少苗民把小孩带来向它挂红，以酒肉祭拜。人们认为这母亲石有强烈的生殖能力，能保佑无儿无女的人家儿孙满堂，又能保佑孩子健康成长。①

③谷种神话

苗族是个农业民族。谷物在苗族人民生活中具有重要意义，因而崇拜谷物，甚至把它当谷神。

种谷要有好谷种，谷种怎样来的？这产生了许多谷种来源的神话传说。

其一，洪水潮天后世上无谷种，有个叫姜告略的老人吩咐白鸽和麻雀去找种子。白鸽和麻雀飞到天上，看见谷粒有

①参见《黔东南苗族侗族民间文学论文集》，侯绍庄文《论台江苗族的神话传说》，贵州人民出版社。

牛心子大，请来刀斧手把谷粒劈开，它们衔着谷粒飞回人间，自此人间有了谷种。

其二，古时候山洞里住着一个老太婆，里面的谷子大得象缸钵，后老太婆不见了。有个聪明人，用斧头把谷子劈开，一瓣飞到坡上生出玉米，一瓣落入土中生成麦子，一瓣跳进田中生出稻谷，一瓣落山上生出高粱，一瓣掉进岩缝生出小米，余下细末入土中，变成山薯和蕨根。

其三，谷种原来在天上神农氏那里。老人叫狗去取，狗回来，过大河被水冲走了。幸好，狗尾巴藏着几粒谷种，狗带回来给人种植，所以现在谷穗象狗尾巴一样。①

第三种说法流传在中国西南各民族中。这三种神话都说谷种不是来自天上，就是来自仙人洞里，给自然物增添了神秘色彩。

2图腾神话

图腾观念对神话发展影响很大。它是介于巫术与宗教之间的一种观念。苗族先民相信，各氏族出自各种特定的物类，或者为动物，或者为植物，或者为其它无生物。对于本民族的图腾物种，特加爱护，并在巫祭活动中将其物化为用具予以崇拜。

①枫木图腾神话

苗族古今敬奉枫木：湘西苗族称枫木为“妈妈树”（道密，道是树，密是妈妈）；黔东南称枫木为“道莽(”道是树，莽同苗族标准音养篘话的“妈”字语音极其近似）。《枫木歌》是苗族关于“物种起源”的神话诗。故事梗概

①参见潘定智《 寨苗族的谷神崇拜》，载《苗岭风谣》总第5期。

是：最古最古的时候，地球上到处光秃秃，什么东西也没有。但天边有一棵白枫树，开着千百样的花，结着千百样的果（籽）；仙风把枫树种籽吹落下来，有个名叫榜香的巨人犁耙天下，将枫树栽在香两老婆婆的水塘边，枫树很快长大了；东方飞来的鹭鸶与白鹤在枫树上作窝，它们偷吃了水塘的鱼秧，香两老婆婆说枫树偷了她的鱼，枫树不认帐，双方请理老打官司，理老调查发现，枫树不是贼是窝家，就砍伐枫木树。枫树砍倒后派生出各种各样的东西：树心生蝴蝶；蝴蝶下十二个蛋；十二个蛋孵化出苗族远祖姜央和天神雷公，以及虎、水牛、大象、蛇、蜈蚣……

②鸟图腾神话

苗族古歌、史诗里，有不少鸟图腾神话。

《苗族古歌》①中唱道：

“云雾生最早，云雾算最老……

云来诳呀诳，雾来抱呀抱，科啼和乐啼（巨鸟），同时生下来了。

科啼诳呀诳，乐啼抱呀抱，哪个和哪个，又生出来了？

科啼诳呀诳，乐啼抱呀抱，天上和地下，又生出来了。”

在《苗族史诗》②中也记述了巨鸟鹡宇给蝴蝶抱蛋，生出姜央和其他物类：

“蝴蝶生的央腊蛋，蝴蝶生了她不解孵。让鹡宇来孵。她俩同娘生（即同生于枫树），鹡宇才来帮她孵。”

①引自《苗族古歌》，贵州人民出版社，1979年5月。

②引自《苗族史诗》／中国民间文艺出版社／1983年。

在《民间文学资料·苗族古歌》①中，不仅有关于巨鸟鹡宇孵蝴蝶蛋的叙述，而且还有鹡宇给"色雀"孵央蛋，才生出人类的描写："色雀生央蛋，送给鹡宇抱。"

以上从不同方面叙述到鸟。这些鸟或卵生出天地，或卵生出人类，或是帮助蝴蝶卵生出人类；其来源或是由枫木所生，或是由云雾所生，即是说，鸟同苗族有直接的血亲关系。

③龙图腾神话

龙是否是苗族的图腾物历来有争议。钟涛在《清水江苗族龙文化》中认为龙不是苗族图腾。但他认为"龙产生于远古社会对自然力崇拜的神化，开初它属社会全体成员的保护神……"笔者认为龙神话说明，它是苗族图腾，因为苗族对龙的崇拜有图腾祖先观念。龙炳文关于接龙习俗来源中说：

"湘西苗族为什么那样喜爱大庸（龙）大筰（夔）呢？……苗族崇拜祖先，认为大庸大筰是他们的祖先，大庸尊称为仡庸，大筰尊称为大夔，汉史称共工（谐仡庸音记载而成），在《尚书》夔龙通称，商代青铜器花纹喜作夔、龙纹。……《淮南子·原道》：'共工氏之力触不周之山，使东南倾，与颛项争为帝，遂潜处渊，宗教残灭，绝嗣绝祀。'"

苗族民间认为命运为何这样不幸，是因为祖先共工变成龙离开了我们。我们"要想再取得幸福，只有接共工回来。"他们把共工称为庸濮庸娘（龙公龙母），或称为庸奶庸妈，接龙的习俗就这样兴起来了。接龙即接共工。湘西苗族把老

①详见《民间文学资料》第60集／中国民间文艺研究会贵州分会编。

人死叫作“找庸找祚”去了，或者叫“考庸考祚”去了，不叫死。希望死者变成龙，从而保佑儿孙。

贵州台江县的施洞，苗族刺绣中有一种人首蛇身龙，“传说，有位老人，别人给他看了一穴好墓地，预言埋在那里能变成龙。老人死后，家人照办了，但家人性急，没等到规定日期就去开坟，结果见到的是未变定的人头龙。”①

这两则神话认为：人死以后能变成龙，即龙是自己的祖先。既然对龙的崇拜有祖先观念，因此，龙为苗族图腾无疑。

3祖先神话

潘定智先生在《苗族古歌三议》②中，分析了苗族古歌的结构层次：“以民族历史为中心，以创业过程为线索结构全篇这是苗族古歌表层结构律则”；“反映古代苗族人民的各种文化思想……是苗族古歌的中层结构”；“其它的最深层的结构是什么呢？……是祖先崇拜”。

进入父系制和私有制以后，随着人类征服自然能力的增强和自我意识的增长，随着父子血统的确立，人们就开始崇拜作为人自身的祖先了。姜央就是苗族崇拜的祖先。

有关姜央的神话比较多。

妹榜妹留生下十二个蛋，由鹡宇鸟替她孵，孵了十六年，才孵出姜央、雷公和其它动物。（《枫木歌》）他们出生后，争着当管家的大哥。聪明的姜央设计战胜雷公和各种动物，被推为大哥。（《十二个蛋》）

---

①参见《苗族民间剪纸》，贵州美术出版社。

②参见《贵州神话史诗论文集》，贵州民族出版社。

《洪水滔天》歌通过对姜央英雄形象的叙述，热情地赞颂了我们祖先在和大自然的斗争中表现的无穷智慧和英勇精神：雷公和姜央原是兄弟。雷公分得天上，这且不算，还把所有的家禽家畜都带走，只留下一条狗给姜央。姜央无法耕种，过着饥饿的日子，为了惩罚凶恶贪婪的雷公，以借牛耕地为名，把雷公的牛杀吃了；待雷公下来要牛时，又尽情地进行戏弄。雷公恼羞成怒，要用雷火劈姜央。姜央用计将雷公捉住，关进谷仓，要雷公搓满一仓的绳子才放他。 姜央用计谋使雷公怎么也搓不满。一日，姜央外出耕作，雷公哄骗小孩给他酸汤喝，才发动雷火，辟开谷仓逃走。姜央早已料到雷公发动洪水报仇，遂种下葫芦种子，三日后得一大葫芦，挖空为船，收藏了天下的种子，洪水来时便和妹妹一齐逃难。姜央随洪水到了天上，放出蚂蜂蜇雷公，迫使雷公息了洪水，送他返回地上。在《洪水滔天》中，祖先姜央何等有气魄有胆略，正直而英勇顽强；而代表自然力和人类恶势力的雷公凶暴贪婪，却反被姜央控制。充分地表现了人类蔑视自然力或者人类恶势力的气魄和战胜这种力量的信心。

《兄妹结婚》写洪水消除后，姜央和妹妹成了洪水的遗民。为了再造人类，姜央无可奈何地提出要同妹妹成亲。但兄妹结婚不合伦常，妹妹提出种种条件阻拦，但未难住姜央，于是兄妹结了婚。婚后，生一无手无足之怪胎，姜央把怪胎砍碎，撒满山坡，每块碎肉都变成人，大地上才又有了人类。这则神话道出了人类生存之不易，也道出了当时人们对繁衍子孙的愿望。人类起源艰难困苦，对祖先愈加景仰崇拜。

《打杀蜈蚣》的情节是这样的：姜央一生勤开田土，挖

翻了山梁、山坳。蜈蚣说姜央侵占了它的地方，一再威胁姜央停止开田开土。姜央不听，仍不停地往前挖，挖翻了蜈蚣的家。蜈蚣便同他打起来了。他们一连打了几次不分胜败。一天河里涨水，蜈蚣随柴顺水漂来。姜央到河边捡柴，一时疏忽，被蜈蚣咬伤致死。这则神话表现了生产力低下的情况下生产劳动的艰苦景况，而且歌颂了在这种景况之下劳动创造的英雄祖先。

4鬼魂神话

鬼魂崇拜是苗族巫祭活动的主要内容。苗族鬼的种类无从计算，而各种鬼祭法不同，用的牺牲不同，仪式要求的不同，送鬼的路线不同，鬼的来源也不同。

比如说桥神是这样来的。“兄联”、“佐联”两兄弟，在二月初二这天架了一座桥。兄联结婚多年不孕，可是一回到家妻子却生下个胖嘟嘟的娃崽，九月初九，佐联的妻子也生了个娃娃。他俩架桥添子很快传遍了四乡八寨，人们说：“架桥积德，多子多孙。”于是有的人家为了要孩子，抢着去搭桥；有的人家子女多病，常用香纸供品去供奉，以后辈辈相传，开始建桥的兄联和佐联，被尊称为“桥神”。兄联、佐联是这一巫术的“创始人”因而被尊为神；而作为神话是为了强调、夸张这一巫术事实，故而产生。

各种神尽管有不同的神话，但却是现实生活的投影。马克思说：“不是人们的意识决定人们的存在，恰恰相反，正是人们的社会存在决定人们的意识。”①在榕江八开，火鬼“西斗”是由被杀的坏人的血变成；单身鬼“西丢”是由未

①转引自《斯大林全集》第一卷第291页。

婚的单身汉变成的，因为生前未享受到女人的温馨，所以死后变成鬼专门纠缠女人；绝种鬼“期者留”是由坏人被杀后的气变成的。

由于鬼魂的来历不同，因此仪式要求不一样。巫师在祭祀时也有不同的禁忌。一般来说祭品被“鬼吃过”之后，人是可以享用的，但有些鬼却例外。比如上面提到的火鬼“西斗”，祭祀时需一只或黄或黑的狗，忌白；打狗时忌狗发出叫声，若因不慎使狗发出叫声，则认为是不祥之兆，务必择狗重新举行祭祀仪式；祭火鬼的狗肉不能食，务必埋掉或投入河中，以示对火鬼的虔诚，吃火鬼的供品会招来火灾；在祭火鬼期间禁止生火，同时不准本村或外村人出入该村。若有违者，遭全村唾骂，并强令其赔偿产生火灾的损失。

（三）苗族巫术神话的特征

苗族巫术神话的特征，主要表现在以下四方面。

1. 纵观苗族巫术神话材料，不难得出这样的结论：神际关系混乱；叙事线索不明朗；异文多且矛盾，相互抵触现象频繁等，因此它只属于片断性的“独立神话”。

“独立神话”相对“体系神话”来说，更原始、更古老。它没有相对完整的神界故事系列；没有出现处于独尊地位的主神。基本上还是一些神话片断，是苗族在讲述自己祀拜的图腾和一些分散的神祇的零星故事。

2. 各类神话之间的分类只是一个大概，它们之间存在着包容关系。

苗族巫术神话之间的包容，包括自然神话与图腾神话的

包容；图腾神话与祖先神话的包容；祖先神话与鬼魂神话相包容等。

苗族祭祖主要是祭姜央，同时祭枫木和蝴蝶妈妈，那是图腾崇拜的遗风。图腾崇拜是苗族原始先民的精神支柱，经代代沿袭，成了他们深层心理结构的核心，成了世代相传的潜意识。这种图腾崇 拜具有祖先崇拜性质，但崇拜的对象是图腾，不是人，还不是真正的祖先崇拜。《 枫木歌》正是枫木图腾神话 与姜央祖先神话的包容体。以上举的共工变龙，老人变龙，也是这两种神话的包容。

3. 苗族巫术神话中人与神的关系具有互变性：一方面人屈服于神、依靠神；一方面利用自然力战胜自然，显示人的本质力量。

苗族巫师驱鬼的过程一般是这样：请鬼检查祭物，看是否合乎要求；再将祭物送到祭场，向鬼交代；最后对鬼提出要求，要它收了祭物后，仍回到原来的地方去。人对鬼进行祈求、讨好，这类巫术神话是人屈服于神。

另一方面，巫术并非简单的迷信，它常与医术联在一起，苗族巫师治病常常是神药两解。巫术也是“ 前宗教 ”现象。原始人试图用它去召几唤某种自然力，以此消灾免难，有些巫术并不包含“ 神灵 ”，它并不把自然现象神化对之敬拜祈祷，它是企图用人类自己的手段，利用某种特殊的自然力以影响或控制环境。这些手段或法术从科学的角度看是巫术的、神秘的；但它的目的却在于依靠自身力量利用自然力。苗族求雨作打雷下雨的表演，企图通过交 感来使天下雨，方法虽然可笑，却显示了人的主体精神的自觉。另一类巫术话比如《 洪水滔天》、《 兄妹结婚》、《 打杀蜈蚣》等，既

表现了祖先崇拜意识，又表现了对人类本质的肯定与颂扬；再一类巫术神话故事显示了人的智慧和力量。比如台江苗族求雨就属此种类型。据说雨由龙神管理，而龙神大都居于水潴之中。因此每逢天旱不雨，需要降雨救灾时，人们就把狗屎丢到龙神居住的地方去。龙怕污秽就要兴雨冲洗。或者，把一种含有毒计的‘ 加寡 ”藤生野果，研为细末撒入水潴。龙怕毒汁会离潴，于是下雨。在这类神话中，龙虽被视为神物，但却愚蠢非常，被人利用，听人摆布，为人效力。这是苗族人民通过自己想象，巧妙地征服和支配自然的表现。

4 苗族巫术神话是用语言来进行情绪表演渲泄感情的。

苗族巫术的核心是情绪表演。仪式是行为的表演，舞蹈是动作的表演，神话则是运用语言进行表演。用语言来发动、申述、命令所要达到的目的，若使人痊愈使用语言来描绘完美的体力；若欲达到经济目的便声述庄稼如何茂盛；若欲表现招魂，巫师翻山越岭，过沟上坎，进鬼门同鬼斗智，最后把魂引回来——这过程都是用语言叙述出来的。这实际上是用语言来进行情绪表演，渲泄感情达到巫术目的。

苗族《 焚巾曲》与布依族《 丧葬歌》之比较

基督教的《 圣经》、伊斯兰教的《 古兰经》都是宗教的经典圣书。这些经典圣书经过理论家的神学思辩变得愈益精致与复杂，因此，也越来越不被群众所理解。相反，我国边远地区的一些少数民族的宗教经典，由于较多地保留了原始宗教的信仰和崇拜，在民间产生了广泛的影响。苗族的《 焚巾曲》与布依族的《 丧葬歌》就属于这类经典作品。

《 焚巾曲》①是黔东南自治州苗族的丧葬歌，计1300余行。平时不能唱，只有在老人寿终正寝后，埋葬的当天夜里唱，并且不是一般的人，而要请‘ 级别比较高 ”的巫师唱。唱时要焚烧死者生前的头巾、腰带、裹脚布等。唱这首歌的目的，是送死者的灵魂沿着祖先迁徙过来的道路，一步一步地回到远古祖先居住的东方老家去，然后再送它上天到始祖蝴蝶妈妈居住的月亮上去。

布依族的《 丧葬歌》共包括《 赶戛歌》、《 招魂歌》、《 婿祭歌》、《 请魂歌》和《 哭丧歌》等五种，计4000余行。②“ 赶戛 ”即赶孝场之意，由摩师主手执带柄长刀，穿

①引自《 民间文学资料》，第48集，中国民间文艺研究会贵州分会编。

②引自《 民间文学资料》，第64集，中国民间文艺研究会贵州分会编。

着法衣，带领死者的孝男孝女和侄辈孝男孝女，围着祭祀牛转圈，边舞边唱。《招魂歌》是专为死于家外的人所举行的祭丧仪式唱的歌。有召唤、慰藉死者灵魂的意思。《婿祭歌》即死者的女婿牵着猪、羊等物祭祀亡灵时跪听摩师吟唱的歌，歌毕，婿祭仪式即结束。《请魂歌》是在开饭的时候，孝男孝女及孝孙（婿不参加）跪在灵前，静听摩师吟唱的，请亡灵用饭的歌。《哭丧歌》在出丧时唱。孝男孝女跪拜在灵堂前，摩师边唱边抬走棺木，撤销灵堂。棺木抬上山了，仍继续唱，直至家中出丧事宜完毕。唱《丧葬歌》的目的，是为了安慰亡灵，并把它送到天堂上去。

苗族的《焚巾曲》与布依族的《丧葬歌》都是宗教祭祀歌，因而有许多相似之处。

这两支长歌都反映了本民族的民间信仰。歌里都既有神灵崇拜，又有巫术、禁忌；既有人为的宗教成分，又有原始宗教的遗留；既受文人创作的影响，又与神话传说、民间故事等口头文学难解难分。总之，它们都是在漫长的历史发展过程中，由以上的诸多因素构成的复合体。

《焚巾曲》与《丧葬歌》对于灵魂形体的看法是一致的，都认为它无形无影，这一点与古代先民和其它民族的灵魂形体观不同。

古人最初把灵魂想象为一种有形的东西。《仪礼·士丧礼》中说："出入之气谓之魂。"《周礼·大宗伯》上说："人之歔吹入之气为魂。"人体有意识必有气息；人一断气则会立即丧失知觉。闻一多对"魂"字曾考证过："魂字本作云。《说文》云为云之故，又作[illegible]，象烟云之气袅袅浮动

之貌……人之灵魂不可状，以烟云之气状之，故曰魂。”[1]这是把灵魂当作气的最好说明。

又有的把灵魂想象为一种有光的玉。原始人在生活中发现，玉石晶莹有光，又看见雨后从云缝中透出的阳光神异无比，因此就用这种光亮表示灵魂。云南纳西族古老的象形文，“魂”字作 也是用有光亮的玉石花表示灵魂的。还有的把灵魂想象为一种有形的鸟。《楚辞·大招》曰“魂兮归来，凤凰翔只”。这里直接用“凤凰翔只”表示灵魂归来。我国许多民族都以禽鸟送魂、引魂，可能与这种观念有关。崔豹《古今证》中还有“楚魂鸟”的传说。楚魂鸟又叫亡魂鸟，说的是楚怀王客死于秦之后，“化而为鸟，名楚魂”。

苗族、布依族的这种灵魂无形观，都认为灵魂有超人的能力，活人畏惧它，或想依赖于它，这样更便于把人的生活和社会关系附加给主观幻想出来的鬼神世界。

《焚巾曲》与《丧葬歌》在唱的时候都必须举行仪式，庄重、严肃。它们的目的都是为了超度亡灵，但实际效果却是安慰活人，使他们在心理上得到某种满足。这种满足一方面表现在认为亡灵已升天堂，自己会得到荫庇；另一方面表现在对死亡失去了恐惧感。

二者相同的地方还有很多，限于篇幅不再详述。我们想重点探讨一下它们的区别。苗族与布依族分属于“苗瑶”和“百越”两个不同的民族集团。他们的思维特点、宗教要求、美学思想必然要在本民族的宗教经典圣书中表现出来，

①引自《神话与诗·神仙考》，第242页。

因此，我们对这两支长歌进行思维特征的比较，对研究探讨民族的文化心理结构将具有重要的意义。

马克思在《〈政治经济学批判〉导言》一文中，在论及理论的方式必须用逻辑思维时，把艺术的、宗教的、实践—精神的掌握方式，与逻辑的方式并列地提出来了。所以，艺术的、宗教的和实践—精神的思维方式是各自独立而又与逻辑思维方式并列的三种思维方式。武世珍在《神话新论·神话思维辨析》中认为"所谓神话思维也就是马克思所说的'实践—精神的'思维"。马克思把"实践"和"精神"用一个连接号联系起来，构成一种掌握世界的方式，意思就是说，这种思想还不是一种完全的精神性活动，它是半实践半精神性的思维。神话思维必须借助"幻想"来进行。在这一点上，它与宗教思维似乎是相同的。但是正如马克思指出的那样，"宗教是那些还没有获得自己或是再度丧失了自己的人的自我意识和自我感觉。"①因此宗教思维从总体上说，它是一种歪曲地、虚幻地掌握世界的方式。而神话思维却是要借助幻想认识自然力、征服自然力，并在这种认识过程中，逐步获得人的本质。神话思维与宗教思维在质的规定性上是存在着很大差异的。

神话思维的实践性规定了它不能离开真实的物象而能够真实地进行想象，以把握思维对象的特征，它还不能从被思维着的物象本身扬弃其次要的非本质的成分，筛选和提炼出思维对象本质的成分，因而这种思维的结果尽管是现存实践的直接反映，但并不一定能够真正反映思维对象的本质真

①引自《马克思恩格斯选集》，第一卷第1页。

实。而形象思维却是在感性摄取对象本质因素的基础上抛弃非本质因素形成形象的。仅此一点就把两者明显地区别开了。

这即是说，神话思维与其余的三种思维有交叉的现象。如前所说，《 焚巾曲》与《 丧葬歌》都是诸多因素构成的复合体，实际上指的就是这四种思维方式的纵横交叉。但二者的侧重点不同。《 焚巾曲》以宗教、神话思维为主干，余为枝叶；《 丧葬歌》以宗教、艺术思维为主干，其余为枝叶。

《 焚巾曲》的逻辑思维主要表现在长歌的框架的构建上。苗族祖先从东方迁徙而来，灵魂自然要沿着这条路一步一步地走回老家去。比如台江苗族灵魂回归的路线是这样的：坟山→台江→台拱→仓门坳→交波→加甫冲→翁河→榕江→跋山寨→日出坡→祖先的家乡。迁徙到泰国的苗族灵魂回归的路线就是回国的路线。这即是说，苗族亡人的灵魂回归起点不同，终点都是‘ 土地平洋洋，平坦如天上 ”的好地方。因为从哪儿来，所以回到哪儿去。这是比较完整的逻辑构架。但亡灵回归的终点不是东方老家，而是月亮。据神话传说，苗族始祖蝴蝶妈妈到月亮上去了，所以苗族的月亮也可以引伸为妈妈。祖先的亡灵只有回到月亮上去才算进了极乐世界。阴安阳乐，才能在冥冥之中护佑儿孙。活着的人们把幸福寄托在祖灵的快乐之上。这种思想‘ 把人的本质变成了幻想的现实 ”。所以在《 焚巾曲》中逻辑思维是依附于宗教思维的，这种宗教思维在整首长歌中始终居于统治地位。

《 焚巾曲》的另一条思维主线是神话思维，这与《 丧葬歌》有明显的区别。其神话思维的实践性，表现为对历史和

具体事物的依赖。从生活中的母鸡孵小鸡，联想到人类的起源也是由蛋孵化出来的。长歌中还有民族的来源，部族的战争与迁徙，还穿插着许多有趣的民俗及某些历史缩影。长歌唱述的三次苗汉之战，汉族从浑水上域（即西方）乘船下来攻打苗族，两次大战汉族皆败北。第三次，汉族联合另一部族攻打苗族，使用的是弓箭。苗族首领中箭身亡。苗族彻底失败，最后被赶出绿水之滨的家乡。这似乎有蚩尤与炎黄之战、夏禹迁三苗于三危的影子。同时《焚巾曲》中还出现许多神话人物：蝴蝶妈妈、姜央公公、美女仰阿莎、忠于爱情的女子妮鸠秀等。这些神话人物象一根根金线纵横交叉于长歌之中，其思维方式是以神话的精神和历史的素材，创造了一种虚构的模式。其功能不在说明客观，而在阐发主体，使幻想与现实做到一体化，增强这经典圣书的"真实性"与"可靠性"。苗族把神话（他们的意识中并无这一概念）叙述的内容，当作真实无误的客体景观看待。即便是在今天，边远山村的苗民也还保留着这种神话思维的特征。在这复杂的心理荆棘丛中，也许正因为神话的充满超现实的荒诞色彩和难以置信的神秘性，才使得神话思维与宗教思维如此紧密地结合在一起。

所以，宗教思维与神话思维尽管有本质的区别，但它们在《焚巾曲》中却能相反相成地结合在一起。我们说古代神话的总的精神是积极进取的，但也寓含着一些消极的成分，其中一部分原因与宗教思维的因素有一定的联系。《焚巾曲》的思维特征正说明了这一点。不过《焚巾曲》里的神话人物都是善神而升入天堂了，苗族希望祖灵能与这些神话人物在一起共享天伦之乐，从而受到祖灵的荫庇。所以说，

《焚巾曲》里强化的是宗教思维和神话思维，这二者之中又是宗教思维居于主导地位。

《焚巾曲》里的艺术思维(即形象思维)特征主要表现为，对思维对象的艺术加工的自觉性，由感性形象的类化群体转向个性化。有关《焚巾曲》的艺术表现问题，我曾在《苗族‘巫术艺术”》中论述过，①因而这里不再详述。值得一提的是由于神话思维与艺术思维有某些相似之处，所以历来有人认为神话思维基本上就是艺术思维，其实它们分属于不同的范畴。《焚巾曲》里把龙鳞当撮箕，龙须做扁担，人们的思维活动总是在对象的直接束缚下，凭借着对象的外在物象进行的。它虽然也是用想象和借用想象来进行思维，但它不能从被思维着的物象本身扬弃其次要的非本质的成分，因此，《焚巾曲》虽有艺术表现的自觉性，但将它作为一个思维系统来考察，它仅仅是作为枝枝叶叶来衬托宗教、神话思维这根大树主干的。

布依族《丧葬歌》的思维特征却有很大的不同。在这个复合体中占主导地位的是宗教、艺术思维，神话思维与逻辑思维退居次要地位。

布依族的《丧葬歌》也信奉原始宗教。他们相信祖先的灵魂不会死，将其送上天去就能免祸享福。人类从原始社会进入奴隶社会时期，认识能力和生产水平很低，遇到许多不容易理解的自然现象时，产生了对客观世界的歪曲的、不正确的反映。布依族的这种灵魂不死的丧葬习俗就是原始宗教的传承结果。布依族同苗族一样，对亡灵作二元化的解释，

---

①见本书第29页。

认为好人的灵魂就可以升天成仙；坏人的灵魂就变成妖魔鬼怪，要被赶到海里去受难。对待鬼神的态度，《丧葬歌》同《焚巾曲》有很大的不同。《焚巾曲》对鬼神无论是善的或是恶的都虔诚、敬畏。歌中唱道："去为妈卜算／得知有恶鬼／转回到家来／哥去找牲口／拉去祭鬼场／去为妈敬神／敬鬼妈放心。"而《丧葬歌》对鬼神则大不敬。这儿存在着一个矛盾，布依族既相信祖先的灵魂能在冥冥之中护佑儿孙，但又部分地不相信超自然的力量。它的神话色彩也比较淡薄，不象《焚巾曲》那样融进了许多的神话人物和历史传说。《赶戛歌》同《庄子》所表现的精神有些相似，它的精神与古代神话大不相同，不仅缺乏原始、积极态度，而且一反神话的集体表现性质，纯以"自我"为中心，以纯粹人的感觉去直面茫茫无主的宇宙。这种效果是靠艺术思维来获得的。长歌中塑造了一个高于鬼神的形象——摩师。"我是仙我是神／我摩师为你开道／……是十二道鬼门关／我能带你闯过去／是十九道神关／我能推你冲过去／……说什么鬼／统统是鬼话／统统是骗人……我就是鬼／我就是神／你哟——死去的亡人／怕什么鬼／怕什么神"。你看摩师的气派是何等的大，对鬼神采取了一种蔑视的态度。这儿的摩师实际表现了个人的主体精神，显现了人的本质力量。这里的艺术思维扬弃了次要的非本质的成分，显示了人的尊严，反映了思维对象的本质真实。

《丧葬歌》的艺术思维还表现在思维对象的具体可感性，从神话思维的不自觉加工过渡到艺术的自觉加工。在《丧葬歌》中，各种拟人、比喻、排比修辞手法的应用，增强了人的思维自觉。"快去快去你快去／蝴蝶站在窗口叫你／

小鸟站在树上叫你／山猴站在崖头叫你／……小鸟给你衔来花蒂／……天鹅给你送来天衣／长蛇给你捎来鳞甲／……此种拟人手法的运用显示了人的自觉。马克思曾经指出：“任何神话都是用想象和借助想象以征服自然力，支配自然力，把自然力加以形象化；因而，随着这些自然力之实际上被支配，神话也就消失了。”还指出：“希腊艺术的前提是希腊神话，也就是已经通过人民的幻想用一种不自觉的艺术方式加工过的自然和社会形式本身。”①“用想象和借助想象”是神话思维的方式也是艺术思维的方式。但是“自觉”与“不自觉”是艺术思维与神话思维的重要区别之一。纵观布依族的《丧葬歌》，虽然是送魂驱鬼之作，但却较多的显示了人的高度自觉性。这种自觉性还表现在利用抽象的概念对具体形象进行制约。如前所述，《丧葬歌》塑造了摩师的形象，敢于对鬼神进行蔑视，这儿的鬼神指的仅仅是恶鬼；对于善神的崇拜还是十分坚定的。唱《丧葬歌》的目的还是企望祖灵安乐，以荫庇自己的儿孙。“你变成仙／你变成神／变成神仙别忘记／别忘记天下的凡尘／……让你的儿孙／让你的家族／……永远富有／永远安康／永远幸福。”对于祖先灵魂的崇拜，使《丧葬歌》的宗教思维非常发达，它同艺术思维一起，构成了这多元的思维复合体的骨架。

苗族的《焚巾曲》与布依族的《丧葬歌》都是他们本民族的经典圣书，如何在思维特征上产生如此巨大的差异呢？其原因主要有三：

第一、历史文化的积淀对民族心态的影响。苗族属于苗瑶

①引自《马克思恩格斯选集》第二卷第113页。

集团，信鬼而好巫。在历史上曾为中国的历史作过很大的贡献，出现了许许多多有影响的历史人物。但后来部落首领蚩尤战败，民族被迫跋山涉水地进行迁徙，后来苗族一直被统治者所追杀，长期处于劣势。于是他们常常通过美好的回忆和对未来的憧憬以求得心理上的平衡，希望祖先的灵魂能够护佑儿孙，求得民族的复兴，所以他的宗教、神话思维特别发达。而布依族属于百越民族集团。百越民族的历史道路要平坦得多。“早在春秋时期已建立了强大的吴国、越国（诸侯国）政权，战国秦汉之际又建立过滇国、夜郎国、南越国等地方政权。”①民族的胜利的微笑会在文化上有投影，那就能显示主体精神的自觉。这是《丧葬歌》敢于蔑视至高无上的鬼神，显示人的本质力量的一个重要原因。

第二、在历史上少数民族都受到歧视、压迫、剥削，甚至被无辜的杀戮。但苗族的历史命运比布依族更悲惨。他们大多居于穷山恶水之中，交通闭塞、信息不通，民族的封闭性很严重，所以《焚巾曲》受较为发达的汉文化的影响不多。布依族受汉文化的影响就大些，在《丧葬歌》中，“仙境”、“神仙”、“恶匪”、“山猴送金棍”不但有汉文化影响的痕迹，还有向汉人直接求教的情节：“路上来了一个汉人／路上来了一个书生／你向他三叩首／你向他三磕头／他送你一本书／他指你一条路／你看了天书／眼睛看穿云雾……”

第三、从布依族的《丧葬歌》对汉文化的吸收，以及“现代意识”对它的渗透，我们可以推想，布依族的《丧葬歌》的产生要晚于苗族的《焚巾曲》。所以，《焚巾曲》较多地保留了原始宗教、神话的情调那就顺理成章了。

①引自莫俊卿《布依族族源研究》／载《贵州民族研究》1980年第2期。

宗教—神话思维对《 焚巾曲》的渗透与同化建构

《 焚巾曲》是黔东南自治州苗族的丧葬风俗歌。其文化矿藏非常丰富，对研究苗族的历史、哲学、道德、宗教、科学、艺术、思维等都有极大的价值。我曾经在《 苗族‘ 巫术艺术 ”》和《 苗族〈焚巾曲〉与布依族〈丧葬歌〉之比较》①两篇拙作中谈及到它，但仍有一种言犹未尽之感。《 焚巾曲》既是苗族鬼师的创作和传播的宗教祭祀经文，那么它与苗族巫鬼文化关系何在？一个民族的祭祀经文肯定与该民族的主要文化形态互为表里，然而，其纽结点是什么呢？要说清楚这个问题，须以思维特征为突破口才能达到目的。因为人与动物的区别，在于是否有‘ 自意识 ”（ 马克思语）。当原始祖先第一次加工工具时，先是经过了一定的选择的。这种选择必不可少地需要他们进行哪怕还相当粗略的观察、推理及判断等自觉的思维活动。他们不再像一般动物那样靠其本能去进行满足它们所属的物种的标准和需要，而

①前一篇见本书第 29页；后一篇见本书第 178页。《 焚巾曲》于 1982年整理成书，详见《 民间文学资料》第 48集，中国民间文艺研究会贵州分会编。

是进行自觉地适应所改造的对象的规律，同时也“把本身固有（或内在）的标准运用到对象上来制造”。①所以，随着“自意识”的产生，文化也就产生了。也即是说：文化是随着思维的产生而产生的，随着思维的发展而发展的。

同时，文化既是一个综合的范畴，也是一个历史的概念。任何时代和社会背景下的思维图式，均是特定文化意识的一种具体形态。尽管不同时代、不同民族的人，均有着思维的相对独立性和创造性，但他们无法摆脱传统文化—思维图式的影响。

苗族是信奉多种教的民族，最畏怯鬼魅，迷信巫术，笃信神祇。人病了便说是有鬼作祟，马上请巫师来祈祷。或祀祖先，或椎牛，或赎魂，或酬傩，都以巫师一言为断，虔诚叩许，择期举行。经过如此这般的虔诚祭祀之后，如果病人的病还不好的话，便只有怪罪命运的不幸了。但即便是人死了，事情也并未终结，还得把亡人的灵魂送到“极乐世界”去。这种思维模式有一个显著的特点，就是脱离客观实际幻化出另一个世界的图景来。《焚巾曲》就是这种思维图式的历史延续。这就是说，民族文化的特征是以该民族的思维定势决定的。《焚巾曲》是苗族思维图式的具体反映，它具体反映了原始的宗教一神话思维图式，这就是本文的命题。

（一）宗教一神话思维图式的基本特征

要考察《焚巾曲》与宗教一神话思维图式的文化渊源关

①见马克思《1844年经济学—哲学手稿》。

系，首先有必要对宗教—神话思维的结构、形式等基本特征作一粗略的介绍和概括。

首先我们得明确一点，原始祖先头脑里的思维是一片混沌体，其中，宗教思维与神话思维居于主导地位。也还包括形象思维与逻辑思维，只不过这两种思维图式才刚刚开始萌芽。其主要的思维形态还是原始的宗教思维与神话思维，并且这两种思维图式是交织在一起的，你中有我，我中有你，所以，我们把它称为宗教一神话思维。

宗教一神话思维产生于原始社会。那时生产力极端低下，人们不能用科学来解释自然，于是幻想着冥冥之中有鬼神作怪。认为洞有洞神，树有树神，人死以后还有鬼魂。鬼魂们可以在冥冥之中视察子孙的行为，或加以保佑，或予以惩罚。此种思维方式可分为两种类型。一类是乞求鬼神、讨好鬼神、以期得鬼神的护佑。“宗教把人的本质变成了幻想的现实性。”①而另一类思维，却是借助幻想认识自然力，征服自然力，并在这种认识自然和征服自然的过程中，逐步获得人的本质，这正是一个自然人化和人的社会化、主体化的过程。尽管宗教思维与神话思维存在着很大的区别，但它们却是一个事物的两个方面，能够相反相成地结合在一起。这是宗教一神话思维图式的第一个特征。

第二个特征，是感性经验与理性经验的融合。

已经积淀在知觉记忆痕迹之上的感性经验，要为眼前被思维着的物象所激活，引起联想，以指导补充和丰富正在进行的思维。宗教一神话思维‘理性”太拘泥于具象性，所

①见《马克思恩格斯选集》第一卷，第1页。

以它是一种囿于现存的物象而被物象限制着的思维。它不能从被思维着的物象本身扬弃其次要的非本质的成分。因而，这种思维的结果并不一定能够真正反映思维对象的本质真实。比如：昆仑山高，汉族便把它当成了天堂，以为“上帝”就住在这样的天堂里。月亮高而清亮，到处都能看到它；它也能看到地上的任何一个角落。于是《焚巾曲》便认为苗族的祖先就居住在月亮上，上边芦笙响唧唧！看得出这种思维是受到物象的直接束缚所造成的。

第三个特征，是凭主观想象，异想天开地对思维对象的分解与综合。

宗教一神话思维，一方面又离不开思维的具体物象，但另一方面又表现为自发地、高度地超越现实的想象。这是它有别于后来的形象思维的特征。形象思维对思维对象的分解之后，将重新综合为不同于自然形态的新形象，而宗教—神话思维对于各种表象的分解与综合，完全是异想天开的、神奇怪诞的形象。

第四个特征，是思维主体与思维对象的互补。

在原始祖先的宗教一神话思维中，还存在着或被创造了一个改变了原有形态、特征和性质的虚幻的对象世界。其通过主体对对象的主观投射，去补充粗陋的感性经验和主观化经验，比如梦的经验、巫术的经验等，包含着主体的思想、感情、意志等对对象的想象幻化，以渲泄情感，满足幻想的功利需要。或者是借想象去征服和支配自然力，或者是乞求鬼神，讨好鬼神，以求得到鬼神的荫庇。思维主体与思维对象的关系：一是直观的摹写；一是无意识地主观想象与幻化。苗族对龙与蛇的态度就是这样。他们认为龙、蛇是神

异之物，希望能得到龙、蛇的护佑，于是幻想自己的祖先同龙、蛇有血缘关系。这种图腾现象就是这种思维主体与思维对象互补的结果。

第五、心灵幻化的时空观念。

宗教—神话思维通过想象，映现在主体内心的物象已不是外象世界的投影，而是一种心理再现，它脱去了物质的外壳，呈现为一种虚幻的意象。作为物质存在形态的时间与空间也随之失去了物理性，常常以心灵幻觉中的时空取代了物质外象的存在形态。因此，宗教—神话思维常常将客观的宇宙时空观念淡化或者取消，同时又建构了超越现实世界的心理幻觉的时空观念。原始祖先在进行宗教—神话思维时，实际生活中的大千世界的时光流逝，都是心灵幻觉的流动和留存在记忆中的意象的浮现。这种观念容易使人产生对“彼岸世界”的追求。生活越是不幸，这种观念就越被强化。生活中的生老病死，是自然规律；遇到不幸也是常有的事，然而边远山区的苗民却不是这样看。每遇到一次不幸，就要把这种思维特征强化一回，于是这种思维模式就代代沿袭，难得消除了。

以上的五个特征，大致勾勒了原始宗教—神话思维的基本轮廓：内省型的心理结构；既注重对客观物象的依赖，又忽视具体物象的再现和描摹；情感显露的主观随意性；超越物理性的时空观念；充满情感的幻想调节追求心理的和谐。如果我们比照一下苗族的神话、古歌、祭祀经文等，我们就会发现这种思维态势，还明显地存在着。《焚巾曲》自然也不例外，它与原始的宗教一神话思维构成了一种潜在的同构关系。

（二）《焚巾曲》与宗教—神话思维的潜在同构关系

《焚巾曲》平时不能唱，要在老人寿终正寝的当天夜里才能唱，并且不是一般人唱，而是请级别较高的巫师唱（级别低了灵魂送不到月亮上去）。唱时要举行庄重的宗教仪式，才能让死者的灵魂沿着祖先迁徙过来的道路，一步步地回到远古祖先居住的东方老家去，然后再从那儿送它上天，到始祖蝴蝶妈妈和远祖央公居住的月亮上去。歌中有即兴编唱的东西，比如死者的出生、成长、恋爱、结婚等，但歌的基本构架是一样的，思维模式也古今皆然。这首长歌至今还在黔东南的边远苗寨中流传。尽管现代的巫师已接受了许多新概念、新的思维模式，但就《焚巾曲》的思维结构而言，我们不可否认它存在着对原始宗教一神话思维的认同。

《焚巾曲》产生的年代无可考证，但有一点是可以肯定的，它要送亡灵回到东方老家去，因此它产生的年代当在迁三苗为三危之后，即产生在奴隶制时期。那时，处于混沌状态的思维图式已经逐步解体。形象思维、逻辑思维都从中分离出来了，特别是在以后的流传过程中，新时代的巫师给予了加工、补充，但其思维模式仍然是古代先民所创造的宗教一神话思维模式，之间显示了一种认同和同化建构。据心理学家皮亚杰的定义，所谓“同化建构”，就是把“给定的东西整合到一个早先就存在的结构之中”。这种“早先存在”的思维“结构”便是宗教—神话思维的“心灵幻化”。如果我

们将《焚巾曲》对于彼岸世界的幻化与宗教一神话思维进行一番比照的话，不难找到思维图式的同构性。这种同构性主要表现在：

1. 归属于内倾型的心理结构。
2. 情感显露的主观随意性。
3. 超越物理性的时空观念。
4. 充满情感的幻想以求心理的平衡。

孝服人家丧了老人，算是人生中的大不幸，在农村被看作是"当大事"。孝子们不但要准备棺木等东西安葬老人，同时还要找有"龙脉"的坟山，请巫师来唱《焚巾曲》以安亡人的灵魂，从而得到祖灵的护佑，发财发富，发子发孙。《焚巾曲》幻化了许许多多的图景：亡人可以像活着的人一样同家人告别，同家乡告别，同每一样生活物品告别，一步一步地沿着祖先迁徙过来的道路回到老家去，然后再一步一步地登上月亮。月亮上苗族祖先都在那儿，还有许多有影响的苗族神话人物。"月宫真是好／月宫大鼓场／妈妈到天上／进到大鼓场／去招金银来"。《焚巾曲》正是这样通过想象幻化出一幅幅图景来。为什么说是幻化呢？因为亡人明明是埋葬在一个具体的山上，但《焚巾曲》却认为他（或她）已经到了天上，踩铜鼓、跳芦笙，快乐无边。其实这只是孝子及其亲朋、寨邻的心愿罢了，但巫师通过祭祀歌把这种心愿幻化成心灵的现实，显示了情感的主观随意性。同时，即便是老人死在八十年代的今天，他也能同千年以前的祖先在一起唱歌、跳舞。心灵的时空观念取代了物理性的时空观念。这不是客观的存在，而是"心灵幻化"的结果。其功利目的在于调节人的心态，使之逐渐趋于平衡。

《焚巾曲》的这种“心灵幻化”，不仅仅是“宗教的幻影”，还有历史乃至神话的投影。在这首长歌之中，还包括民族的起源，民族（部族）的战争和迁徙；包括死者的生活劳动及其家庭的变迁；包括洪水神话与兄妹结婚的原因；还有治理洪水的生动描写；还有许许多多在苗族民间颇有影响的神话人物。内容上的真真假假、虚虚实实，说明了原始的宗教—神话思维，既离不开客观的感性事物，而又大大地超越于感性事物的思维特点。马克思在论及传统文化意识的历史积淀必然给予人们思维方式以制约和影响时，曾经深刻地指出：“人的感觉具有巨大而庞杂的历史文化和社会生活的内容，它们‘形成’是以往全部世界史的产物。”因此，原始的宗教—神话思维对《焚巾曲》的渗透与影响，就是自然而然的了。

“心灵幻化”是巫鬼文化的核心。

我们从巫鬼文化这个背景下来考察《焚巾曲》，知道它与原始的宗教一神话思维存在着同化建构关系，而这种同化建构关系又是建立在“心灵幻化”的思维基点上的。我们常常说苗族以信鬼好巫而著称，实际上就是这种“心灵幻化”的思维图式居于主导地位的缘故。这就是《焚巾曲》从思维的本质特征上给我们的启示。

苗族的自然崇拜、祖先崇拜、图腾与禁忌等，都是这种“心灵幻化”的结果。杨力行《湘西苗民的信仰》①一文中曾举过一个例子。说有一苗家汉子，有一妻一子，虽然穷，但夫妻二人勤劳，三口之家倒也快活。可他的儿子突然得了疾病。病

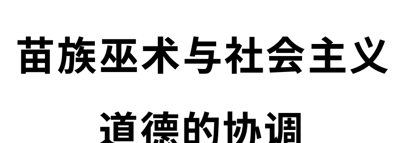
①见《民国年间苗族论文集》，贵州省民族研究所编。

势沉重，日趋危殆。做父亲的爱子心切，不惜倾尽所有的积蓄，用来请巫师作祈祷斗法之用。可是一点效果也没有。一天他在田里看见两条蛇在交配，认为是不祥之兆，于是赶忙丢下锄头，怀着恐惧的心情回到家来告之其妻。女人的心更软，更少理智，不待听完已泪如雨下。妻子在哭，丈夫说完了也哭，夫妇二人相对地哭了一阵。之后，还是商量找钱再请巫师。巫师说是有一个鬼神在那里作祟，需水牛一头方可驱邪求愈，否则无可救药。夫妇二人无法筹措这笔资金，最后想出了一个鬻妻的主意。鬻妻得钱再请巫师，不料祈祷未毕，其子已命归黄泉。既失了妻，又丧了子，人财两空。类似的例子还很多，特别是黔东南边远的苗寨。可悲的是不在于有这种愚昧的心理，而在于受了这种愚昧心理愚弄了而不知悔悟。正如上面的那位汉子，虽然失了妻丧了子，但他对巫师的虔诚依然如故。他的结论是：可惜鬼敬得太晚了。可见这种‘心灵幻化”的思维图式，在人的潜意识中积淀得有多深。

以上的这位苗家汉子对于鬼神的虔诚，对于彼岸世界的笃信不疑，但他对彼岸世界幻化的图景毕竟是想象出来的。在生活中还有这样一种情况，有的苗民，特别是苗民中的巫师，能将‘心灵幻化”的图景变成‘现实”。这种‘客观存在”更容易麻痹人们的心灵。

这种把‘心灵幻化”出来的‘海市蜃楼”当成了客观的物质存在，其实也是‘心灵幻化”的思维图式的结果，并非真正的客观存在。容格曾经这样说过：“原始的心理状态与现今文明的心理状态相比，主要差别在于意识的思维在深度和广度方面都很不发达，有些功能，如思考、意愿等均尚未

分化，仍属于潜意识，例如思考， 在原始人看来即非有意识活动，而好似思想会自己出现。” 如果从这个角度来理解“ 无意识”，就更接近于具有历史观的界说了。笔者曾经在贵州施秉平宁走访过一位姓杨的苗族巫师。他说他会送鬼却没有人教,但又不是无师自通。而是 阴传”,即喝酒醉以后，双脚弹跳不已，在此种迷狂状态中学会的。他的师傅姓甚名谁,师傅的师傅又是谁,他都 记得一清二楚。还有人会在梦里看见神，害病时听到某个亡人的呼唤。根据容格的观点是在一些特定的心理状态下，把“ 心灵幻化”的图景和情节认作“ 自己出现”的了。这一点又依赖于“ 集体无意识”的共同信仰——在特定文化环境中的人，只要是老人摆的古、摆的鬼，大家都深信不疑，从而形成一种习俗。循着这种传统的、规范的信念，集体的“ 意识框架”，对于每一个个体来说都成了“ 无意识框架”。这种“ 心灵幻化”的景物、情节也仿佛真的成了“ 神秘的启示”了。正是这一原因才使苗族的巫鬼文化历久而不衰。所以“ 心灵幻化”是苗族巫鬼文化的核心。明白这一点，对于消除巫鬼文化中的糟粕的消极影响，建设社会主义的精神文明，将具有重大的现实意义。



苗族巫术与社会主义道德的协调

近年来研究苗族巫术，从宗教、艺术、思维、神话等方面分析的多，对其道德本质探讨的少。苗族巫术在当今苗族地区起什么样的作用，能否同社会主义道德相协调，是否有益于社会的发展，都需要我们作出公正的评价。本章试图从这方面来谈一些不成熟的看法。

（一）与社会主义道德协调的理论依据

苗族巫术具有“巫术”、“宗教”、“艺术”的混融性特征。宗教就其本质来说，是把支配人们日常生活的外部力量幻想地反映为超人间、超自然力量的一种社会意识，以及因此而对之表示信仰崇拜的行为，是综合这种意识和行为并使之规范化的社会体系。在社会主义社会，这种意识和行为，以及使之规范化的“社会体系”都有产生和存在的条件。

社会主义社会是共产主义社会的初级阶段，在这个阶段中，由于生产力发展水平低，文化教育水平不高，人们还不能科学地解释一些自然现象和社会现象；在社会主义实践过

程中，难免会发生一些失误，或者遇到不可抗拒的自然灾害，使人民受到挫折； 人们意识的发展总是落后于社会存在，包括宗教在内的旧意识、旧习惯必将长期存在；宗教问题在边远少数民族地区常常同民族传统和风俗习惯等联系在一起。再说，在社会主义时期，宗教存在的阶级根源基本消灭，但其社会根源依然存在。宗教是构成社会主义社会上层建筑的部分内容。马克思说：“ 在不同的所有制形式上，在生存的社会条件上，耸立着由各种不同的情感、幻想、思想方式和世界观构成的整个上层建筑。整个阶级在它的物质条件和相应的社会关系的基础上创造和构成这一切。” ① 由于社会主义的初级阶段的经济和其它不完善的地方，使得宗教成为社会主义上层建筑的一部分就不足为奇了。

苗族巫术属于自然宗教，带有原始宗教的古朴特征，没有教规教义，没有专门的庙堂，在政治上易于同社会主义相协调。

再一方面，从各时代道德的批判继承上来说，苗族巫术也能同社会主义道德相协调。

无产阶级在建立自己的道德体系时，必须批判地继承历史上的道德遗产，并把自己的道德看作是人类优良道德传统的直接继承。只不过我们在道德遗产的批判继承中，既反对复古主义；也反对历史虚无主义。根据无产阶级的阶级利益和社会实践的需要，对人类一切道德遗产进行批判继承。而这种批判继承不是一次完成的，而是一个长期复杂的历史过程，是一个有否定又有肯定的历史过程。

①见《 马克思恩格斯选集》第一卷，第629页。

批判继承历史上优秀的道德遗产，一般包括历史上劳动人民的优秀品德和在整个历史进程中不断形成和发展的公共生活的简单的基本规则。苗族巫术正是在这两个方面有其优势。

苗族巫术有聚众性。一家有难八方支援，一家有“鬼”全寨帮驱。苗族巫师带徒弟，首先传的不是“技术”，而是道德戒律，其中包括不准诈骗钱财，人们有危难应早喊早到，晚喊晚到，不得拖延。苗族巫祭活动的主持者、参加者所表现出的团结互助、憎恨剥削的品德是能够同社会主义的道德相协调的。

苗族巫术的又一道德优势，是在苗族历史形成过程中，不断发展的公共生活规则。它不但能“驱鬼治病”，还能呼风唤雨进行“神判”，把偷盗者、奸淫者打翻在地，起到惩恶扬善的作用。“不要偷盗”是同一社会中不同阶级，甚至敌对阶级间的一个共同的行为规范。这些公共生活规则并不是某一历史时代的某一特定阶级所特有的，而是人类在几百年以至几千年的公共生活过程中逐步形成的。因此，苗族巫术中的道德观念依然是维持苗族现代化社会正常生活的基本准则。这些道德准则，除去唯心主义的糟粕，仍能成为社会主义时期苗族地区的公共生活准则。它对于维护苗族地区的安定团结仍有益处。所以说，从道德的批判继承上来考察，苗族巫术也能同社会主义道德相协调。

第三方面，苗族巫术同其它宗教相比，有较高的道德水准，易于同社会主义道德相协调。

苗族的巫祭活动，就某些形式和部分内容而言，和我国现存的一些宗教一样，属于唯心主义的范畴。但是，其主要

形式和内容不同，它有更大的原始分散性和比较健康的、进步的性质。

从组织形式上看，苗族巫师多系祖传，传子不传女，在无后的情况下才外传。所以巫师之间没有组织上的联系，而且不设馆，不建庙，只须在自家堂屋里安一神坛即可。平常举行的祭祀活动，主家不请不到，也没有定期的祈祷和礼拜。招收学徒的条件也不一样，即便是家传，徒弟也要选忠诚老实、热心民族公益事业的人，不像有的宗教招收那些悲观厌世、看破红尘的人为徒。

从祭祀的目的看，可分为三类：一是家遭不幸，或有人病痛，请巫师驱鬼，或祭祀祖先，希望得到祖先的保佑；二是为了生男育女、发财致富、全家平安；三是敬请五谷神，保佑五谷丰登、六畜兴旺，发展生产，过上好生活等。而有的宗教美其名曰“普渡众生”实是普渡自已。从为自己和为他人的目的来看，苗族巫术更合乎社会主义的道德原则。

从“神职”人员来看，苗族巫师集“理老”、“歌老”“药老”等职责于一身，维系着苗寨乃至整个苗族地区内部的安定，保证苗族在长期的内忧外患、生活极端困苦的条件下生存发展。现时的苗族地区，经济上虽然有了很大的发展，但仍有不如人意的地方。边远山区，科学文化落后，严重缺医少药的情况依然存在，人们对于自然灾害、各种疾病无力抵抗，只有通过巫术乞求祖灵保佑，同时也吃巫师的中草药，作所谓的“神药两解”。这可以给病患者、受害者、祈福者一种精神安慰，从而获得心理上的平衡。苗族巫术的唯心史观与无产阶级的唯物史观相左，但其道德观一般是符合社会主义的要求的。

（二）与社会主义道德协调的基本内容

以上，我们主要从理论上探讨了苗族巫术能够同社会主义道德相协调。那么，二者如何协调，其协调的基本内容包括哪些，下面分三方面来进行论述。

1. 苗族巫术的主持者和参加者与社会主义在政治目标上具有一致性。

“十三大”通过的党的基本路线指出：“领导和团结全国人民，以经济建设为中心。坚持四项基本原则，坚持改革开放，自力更生、艰苦创业，为把我国建设成为富强、民主、文明的社会主义现代化国家而奋斗。”苗族巫术的主持者、参加者是社会主义劳动者的一部分，建设社会主义现代化强国的政治目标是一致的。信教与不信教，仅是信仰上的不同。周恩来总理说得好：“不信仰宗教的人和信仰宗教的人可以合作，信仰不同宗教的人也可以合作，这对我们民族大家庭的团结互相合作是有利的。”①在社会主义社会，要求所有的人都具有唯物主义世界观是不可能的，也是不必要的。具有不同世界观的人可以有共同的目标和信念。再说，苗族巫师的‘神职”与别的宗教相比仅是一种‘业余爱好”若把苗族巫师当成迷信职业者，巫师要一千，主家不会只给八百，如此，他们早成‘暴发户”了。事实绝非这样。相反，苗族巫师正是严格遵守戒律信条，安分守己，才深得苗民的敬重的。“据调查，花垣县排碧乡解放前夕有‘巴岱

①见《周恩来统一战线文选》第378页。

熊’18人,‘巴岱喳’29人，共47人。全是苗族男性公民。其中出身贫下中农32人,占68% 中农13人,占28% 富农1人,地主1人,合占4%。解放以后,加入共产党组织4人,担任过农会主席、大队支书、大队长的共12人，乡政府财粮委员1人，县人民代表1人，赤脚医生1人，信用社会计1人，当国家干部、医生的3人。”① 贵州榕江县八开苗族地区“无论‘过阴’鬼师或占卜鬼师都是业余的普通劳动者，其生活水平与当地群众没有什么两样。”② 这些材料说明，苗族巫师的经济收入不主要是靠巫术活动获得。苗族巫师及巫祭活动的参加者，要想过上幸福生活，只有靠辛勤劳动，靠优越的社会主义制度。苗族百分之九十以上信巫，热爱社会主义、热爱祖国依然是他们的道德规范。这是苗族巫术同社会主义相协调的主要内容。

2. 苗族巫术活动表现的人道主义美德。

社会主义的伦理道德要求的总体是多层次的。共产主义道德是总体中的最高层次，是对先进分子的要求。社会主义道德是对现阶段人民的要求，而苗族巫术属于这个总体中的较低层次的宗教道德，它可以对宗教“神职”人员和信教群众的行为进行约束。苗族巫术中的某些道德观念具有人道主义美德。苗族巫术的第一要义是爱人如己，相互关照。巫师随喊随到，不分族别、亲疏、以解除群众的疾苦为已任。参

① 见石家齐《苗族“巴岱”初探》，载《中南民族学院学报》(哲社版)，1988年第6期。

② 见岑秀文《榕江县八开苗族地区的原始宗教》，载《贵州民族研究》，1984年第1期。

加巫祭活动的苗民，要根据巫师的要求互相帮助。这些人道主义的美德与社会主义的道德规范不属于同一范畴，但其客观效果是一致的。

人道主义是以“人”为中心的思想体系。苗族巫术在人道主义的思想体系中，显示了它的不可调合的矛盾，它一方面把人间的祸福都寄托在超自然力之上，而另一方面又通过人的智慧，用交感来驱鬼祈福，使人求得心理平衡，获得一种内在的情感体验，使它成为一条挣脱失落感，回归精神家园的有效途径。他们也不再以外在约束、律令形式规定人的内界心灵，都是以宗教主体自身的自由信仰，作为对自身命运沉思而至的情感流溢。因此苗民可以通过巫祭活动可以获得战胜自然的信心和勇气，显示人的本质力量。许多苗民通过巫祭活动死里复生，与其说是“神”的保佑，还不如说是人的本质力量觉醒的结果。

诚然，苗族巫术中的人道主义比起社会主义的人道主义还有一定的距离。社会主义人道主义，是无产阶级的一个道德原则。它在集体主义这一根本原则的指导下，强调在社会主义社会中，要热爱人民、关心人民的利益，一切从人民的利益出发。它在人和人的关系中，不是从抽象的人出发，而是强调要从社会的人、阶级的人出发，要严格区分“人民”和“敌人”。社会主义的人道主义强调“对己和”、“对敌恨”。而苗族巫术的人道主义，虽然也讲爱憎，但其恨的是道德败坏者，比如强盗、土匪、奸淫者等，并通过神判来惩罚，它的爱憎不是从阶级出发，而是从“道德”出发。但我们应该对这种人道主义的爱憎要给以肯定，反对任何“左”的看法和简单粗暴的方式，如果那样做，只能徒伤宗教感

情，徒伤民族感情，欲速而不达。

3. 苗族巫术活动表现的种种精神文明。

苗族巫术的某些道德戒律和行为能适应社会主义的道德要求，即是说，苗族巫术中的道德观能在苗族地区同社会主义精神文明协调起来。其协调的基础，要追溯到苗族巫术对原始社会道德的继承与发扬。

苗族巫术是在原始社会的道德基础上形成的。在原始社会里，生产力低下，生产资料公有，共同劳动平均分配，没有剥削和压迫，因此就决定了原始社会道德的一些基本特征。首先是维护氏族和部落的共同利益，其次是共同劳动互相关心，以及维护氏族内部的平等，再次是在同自然界的斗争中，原始人的个人品性形成了勇敢、刚毅、诚实等美德。由于苗族巫术起源于原始社会，因此保留了原始社会的许多道德规范。比如，维护宗族的利益、关心集体、互相帮助等，而这些道德规范，与社会主义的热爱集体、关心他人的道德风尚基本上是一致的。

除了保留原始社会的美德外，它在长期的历史发展中形成了若干的伦理道德思想。

在东方文化中占最大比重的是包括各种宗教道德在内的伦理道德思想。社会主义道德理所当然地包括着人类社会长期发展所形成的，并为不同阶级所接受的全人类社会生活的普遍道德准则和规范。社会主义精神文明建设内容中，除了大力提倡和宣传先进的道德思想外，还要号召人们去履行具体的道德行为，像有礼貌、讲卫生、守秩序，尊敬长者，爱护弱小等。而苗族巫术较多地体现了这方面的伦理道德内容。

苗族巫术活动对道德行为要求比较严格，特别是对巫祭活动的负责人，或巫祭活动的主持者要求更严。

贵州台江县方白寨的鼓社祭，要先选鼓主—— 主持鼓社祭。主要负责人共五个，届时轮换。鼓主的条件是：已婚男子，中等殷实人家为人忠厚、诚实等。鼓主需民主选举，也须得到“神”的认可。一经神、人认可，全宗族的男女老少要吹笙踏歌到鼓主家表示敬意。鼓主上任即统管全宗族事务，诸如祭鼓日程安排、社会道德、榔规的制定与执行等。鼓主在祭祀中要严肃，不苟言笑，不说不吉利的话；鼓主走路要稳当不能跳跳跑跑；连续四年的祭祖期，上山干活，田间的乱石、杂草，必须小心搬到田坎，不能乱丢；不能“游方”不能与女人说不正当的话，不能杀生、捕鸟、捉鱼，更不能爬树、上房捡瓦等。①

对苗族巫师的道德素质要求也很高。

在湘西要成为一位巫师必须经过“择徒”、“验身”、“度身”三个阶段的考察。

“择徒”,就是巫师对自己的儿孙,或前来学习的弟子进行人品考察，看为人是否忠厚、善良、正派；是否热爱本民族、敬重祖先；是否诚心学艺、尊重师长；是否聪明、能言善辩等。考察合格才开始学习祭词和祭仪。

“验身”，主要是考察弟子能否进入“角色”， 不能进入者为俗身，劝其退出师门。

“度身”，是经过三年五载的学习，出师了。弟子可以向老师提出“度身”出师，另立法坛（世袭者不另立坛），

①详见《黔东南苗族村寨》第84页，黔东南州文化局张泰明主编。

“度身”须举行隆重的仪式，并严格遵守五条戒律：一要忌口，不吃狗肉和五爪肉；二要净身，不触摸死尸；三要禁欲，不准说流言秽语，不准调戏妇女；四是制盗，不许有偷盗和赌博行为，更不许为匪抢劫；五是正行，平时行为要端正，不欺侮弱小，不伤人性命。

此戒律中的第三、四、五条所提倡的，和我们现在提出的：讲文明、讲礼貌、讲道德及语言美、心灵美、行为美是一致的，特别是第五条中提出的不欺弱小等与当前提出的尊老爱幼、平等互助的原则相一致，有积极的现实意义。

由于巫师和巫祭活动的负责人严于律已，他们可以在巫祭活动中，对那些不道德、不文明的行为进行“神判”，把他们推向道德法庭的被告席，使他们慑于“神”的威力而改恶从善。

贵州施秉县大桥乡平宁村第六村民组吴××，家庭屡遭不幸。一九八七年他女儿因为一点小事杀嫂嫂，被判处无期徒刑，一九八九年小儿子又成了疯子。于是吴××便去“看米”。巫师说：你死去的母亲说，她死的时候没有闹热她一下就送上山了。上山时帮忙的人粑粑都没拿一个给他们吃，饿得他们淌口水，口水把她的“房子”都打湿了，她不愿住那儿了！事情恰好如此，吴××的母亲是一九七二年，当天死当天埋的。吴的父亲仍健在，但吴不赡养他，其父“舀水不上锅”，生活很凄苦，于是母亲警告说：若再不把‘告’接来同住，我还要来找！”事后，吴××赶忙迁葬了“母亲”，把父亲接来赡养。① 巫师怎么知道吴××不孝，我

① 系笔者调查到的材料，“告”，苗语“爷爷”的意思。

们姑且不去管它，反正此事不但使吴××改邪归正，而且教育了其他的乡民，要敬老爱老。起到了社会主义道德法庭所起的作用。

苗族巫词中提倡的道德规范，多数同社会主义物质文明和精神文明相契合，同我们党提倡的“五讲四美”相一致。

苗族许多美好的传统道德都与巫术有关。某些乡村滥砍乱伐成风，但苗寨四周的风景树却长得郁郁葱葱，甚至枯枝也没人砍来烧火；在小溪上架上一座座小桥，为行人提供了方便；山坳上的树荫下架上木凳、石凳供人憩息；在荒郊野外有岔路的地方都安有指路碑，虽无人问津，过往的客商、行人也不会迷路。这些道德行为除了蒙在上面的那一层神秘的巫术面纱外，几乎与社会主义道德无异。

以上这些事实说明，苗族巫术中存在着许多传统道德之精华，认真挖掘、弘扬这些传统道德文化，对促进社会主义精神文明的发展是大有益处的。

（三）与社会主义道德协调的重要条件

以上的论述说明，苗族巫术是能够同社会主义道德协调的。但苗族巫术本质上是唯心主义的东西，是套在苗民脖子上的精神枷锁。它同社会主义道德的协调是相对的，有条件的。这个条件概括起来就是：要以党在社会主义初级阶段的基本路线为指针，以法律为准绳，既允许它的存在，又要把它加以改造，弃其糟粕，取其精华，把苗族巫术中的良好的道德风尚纳入社会主义的轨道。协调是两方面的事，条件也应从两方面来规定。

“协调”的第一个条件是：国家要从实际出发，正确地对待苗族巫术，既要坚定地执行宗教信仰自由的政策，又要采取行之有效的办法来限制它的消极作用。要注意克服‘左”的和右的两种错误倾向。在这个问题上，中外的历史经验都值得注意。

一七九三年，德国的布朗基和巴枯宁主张用行政命令的方法来消灭宗教，结果遭到了恩格斯的反对。恩格斯说：“他们为了证明自己比谁都激进，于是象一七九三年那样，用法令来取消神……而他们一定还有充分的机会认识到：首先，在纸上可以随便写多少条命令，而这样做丝毫没有保证这些命令的实际执行……”①

在我国，这样的历史教训也不少，“文革”中，“四人帮”把宗教问题视为敌我矛盾，肆意迫害宗教界人士，甚至把信教群众也列为专政对象，给予残酷斗争和无情打击，制造了大量的冤假错案，严重地破坏了党的民族政策和宗教政策。

正确的作法，应当像毛泽东同志说的那样：“菩萨是农民立起来的，到了一定时期农民会用他们自己的双手丢开这些菩萨，无须旁人过早地代庖丢菩萨。”②毛泽东的这句话对我们处理宗教问题很有用处，它包括三方面的意思：一是不提倡，二是不强迫禁止，三是预示了宗教必然消亡。因此我们要采取具体措施，促使它消亡，不能放任自流。

党的十一届三中全会以后，苗族巫术活动得到了比较自

①见《马克思恩格斯全集》第十八卷，第593页。

②见毛泽东《湖南农民运动考察报告》。

由的发展，但“左”和右的两种倾向依然存在。有“左”的思想的人，对党的现行宗教政策持怀疑态度，无视苗族巫术中的良好道德传统，对群众的正常宗教活动，采取歧视、压制、打击的错误作法。有右的思想的人，不能坚持社会主义的原则，只看苗族巫术中道德的客观效果，不看它的哲学基础，忽视作过细的思想工作，以至对因巫术而产生的民事纠纷不闻不问，造成许多不良后果。这两种倾向都会破坏苗族巫术同社会主义道德的协调，必须坚决防止和克服。

“协调”的第二个条件是，苗族巫术在与社会主义道德协调的过程中，要进行自我改革，逐渐适应社会主义的发展，跟上时代的步伐。

与私有制社会相比，社会主义社会有着根本的不同。宗教要适应社会主义社会，同社会主义道德相协调。要进行自我改革，就是要扬弃糟粕，不能把在私有制社会中形成和发展起来的一套原封不动地保留下来。这既是时代的需要，也是宗教自身发展的需要。

苗族巫术与社会主义道德观相比是形近而意远。比如苗族巫术要求信巫的乡民进行道德修养，形成一种道德感情和道德信念,并由这种信念形成一种境界，加上长期的历史积淀以风俗的形式而定型化，能使苗民在任何情况下，都能坚持按道德规范行事。这颇有点象《礼记·中庸》里说的“君子慎其独”的精神。无产阶级在道德修养的实践过程中，也十分重视“慎独”，并赋予它崭新的内容。所谓慎独，是指一个人独立工作、无人监督，有做各种坏事的可能的时候，能够保持自己的节操，不做任何坏事。无产阶级“在无人监督时，不做任何坏事”的“慎独”，是树立了共产主义的道德

观，按照自己的内心信念去行动，任何时候也不会逾越应该遵循的共产主义道德规范，而苗族巫术中的“慎独”——“在无人监督时，不做任何坏事”的信念，则是惧怕鬼神的惩治。因此，一个是自觉的，一个是被迫的；一个是唯物史观，一个是唯心史观，这一对矛盾无法调合。苗族巫术同社会主义道德的协调过程，是一个长期的充满矛盾和斗争的过程，所以不适应、不协调的现象会经常发生。对此，我们一定要有充分的思想准备。

由于唯心史观作怪，在许多苗寨巫师的话就是圣旨，因巫师一句话而造成掘坟、打群架，甚至杀人等不人道的事也时有发生。

因此，苗族巫术要同社会主义道德协调，必须要实行自我改革，直至放弃唯心主义的世界观。当然这不是一朝一夕所能办到的，一方面有赖于苗族巫师同信教群众的努力，然而最终还是取决于社会主义本身的发展。如果社会动荡，生产力低下，文化落后，群众生活贫困，苗族巫术中的消极因素就会增长，就不能同社会主义道德相协调；相反，只要经济发展、文化发达，苗族人民的生活不断改善，社会主义人心所向，苗族巫术同社会主义道德的协调就会成为历史的必然！

苗族巫术民俗应进行改革

苗族巫术民俗历史悠久，在某些特定历史时期，它对人类文化的发展和社会文明曾起过积极的推动作用。在人类还不能战胜自然的时候，它通过心灵幻化出一幅幅美丽的图景，显示了人定胜天的本质力量；在部落衰微、民族危亡的时刻，它发挥了巨大的凝聚力，使苗民得以生存和发展。

事实上，苗族巫术中的优质与劣质、精华与糟粕是相比较而存在的。当我们从某一个视角对其优质进行审视的时候，它的劣质已经有所表现。比如，当我们盛赞苗族巫术能增强民族的凝聚力的时候，同时也表现了它的排它性；当我们为它奇特、丰富的想象而叹为观止的时候，它的唯心主义哲学意识已表露无遗；当我们向人们介绍苗族巫术与社会主义道德的协调关系时，其不道德的一面，也同时出现在读者的面前。正因如此，我在一篇文章中说：“苗族巫术要同社会主义道德协调，必须实行自我改革，直至放弃唯心主义的世界观。”①

我们知道，在唯心主义的沙滩上是很难建立社会主义的高楼大厦的，因此改革势在必行。下面我们将从两方面来论

①参见本书《苗族巫术与社会主义道德的协调》。

述改革苗族巫术民俗的必要性。

（一）对生产力的桎梏

马克思主义唯物史观认为，民族风俗习惯作为一种社会历史现象，属于上层建筑的范畴，是社会意识形态之一。它是对一定社会经济基础的反映，其产生、传承及演变是由一定社会经济基础决定的。与此同时，它同其他社会意识形态一样，一经形成之后，便具有脱离社会经济发展而独立的外观，即具有相对的独立性和隐定性，能够对一定社会经济基础产生巨大的反作用。这种反作用具体表现为：一方面，它总是极力维护其赖以生存的社会经济基础；另一方面，当其赖以生存的社会经济基础消失之后，它仍作为社会意识形态保留下来，继续作用于人们社会生活的各个领域，严重影响着新的社会经济基础的巩固和完善。

苗族巫术民俗中的陋习对边远地区的经济发展起着明显的阻碍作用。这些陈规陋习的代代因袭，给这些地区的生产力发展造成了沉重的压力。

苗族巫术的宗教内容主要是自然崇拜、祖先崇拜和鬼魂崇拜。自然崇拜来源于自然界的各种自然事象的神秘感，以及原始思维中的万物有灵的意识；鬼魂崇拜则是梦境在先民思想引起的惊异。那些不可思议的梦幻，使先民们相信，在人体中有一个依附于肉体而又独立于肉体的灵魂存在，灵魂是不灭的，一旦脱离了肉体，它就具有神秘的超人力量，能降福或致祸于人。由于苗族巫术中存在着蛊惑人心的神秘意识，人们对事象的因果无法正确认识，对社会科学的进步充

耳不闻。于是这迷信习俗就在苗族巫术中找到了赖以延续传承的条件。

苗族巫术习俗对生产力的桎梏主要表现在两个方面：一是惊人的浪费，二是阻碍生产的发展。据有关材料表明，许多苗族乡，土地肥沃、林木茂密、牧草丰盛，但在放宽政策的今天，经济发展依然缓慢。影响一个地区经济发展的因素很多，然而愚昧落后的迷信观念显然是消耗经济、妨碍生产不可忽视的因素。苗民承袭了很多迷信习俗，其中特别突出的是频繁的乞神、媚神活动。苗族巫术一般认为，灵魂既可庇护活人，也能作祟。特别是祖先的灵魂必须格外尊崇，而不能有丝毫的亵渎。他们相信，如果对祖先的灵魂供奉不周，祖先会上门作祟，家庭人丁就会受损。禳解的办法就是以丰盛的牺牲祭祀祖先的亡灵，乞求宽宥。

苗族最盛大的祭祀活动是"鼓社祭"，又称为"祭鼓节"、"吃鼓脏"。所谓祭鼓，是敲击木鼓唤醒祖宗的灵魂来接受供品。祭品以牛为主，配之以猪、鸭、鱼、酒、糯米饭等。祭鼓可以分为"祭水牛鼓"、"祭黄牛鼓"、"祭猪鼓"三种，以主祭品来区分。杀水牛的叫"祭水牛鼓"，盛行于都柳江中、上游的近水苗寨；宰黄牛的叫"祭黄牛鼓"盛行于清水江和都柳江一些支流的高山苗寨，及黔西北、云南、广西和湖南的一些高山苗寨；宰杀肥猪为牺牲的叫"祭猪鼓"，系由"祭水牛鼓"演化而来，盛行于雷公山一带。不论宰杀哪种牲畜祭祖，都得经过若干年的准备。"祭猪鼓"约三至五年一届；"祭黄牛鼓"约六至九年一届；"祭水牛鼓"约十三至二十五年一届，因年成不好也有延至六十年一届的，故有"一辈子一届鼓"之说。

祭鼓节的浪费十分严重。

一九四六年，丹寨县麻乌三寨过祭鼓节。其中有一个有五十多户的苗寨一次就宰杀了六十多头大水牯牛、三十多头猪、小牲口不计其数。这些祭品，与其说是奉献给祖先，还不如说是供前来朝祭的亲友和非亲非故的游人享用，其目的是讨吉利的口封。末了还要把大腿、颈等留赠亲友。那些前来朝祭的亲友也不是白吃白拿，也必须挑抬大量的礼品——糯米、鸡、鸭、酒等。苗族有“主人祭鼓，客人弯腰”的谚语，就是这一现象的写照，说明此种浪费不仅殃及邻里，也殃及亲友，浪费不仅是一村一寨，而是整个苗族社会。

这种浪费现象不但中国人咋舌，外国人也吃惊。塞缪尔·克拉克是英国卫理公会联合传教团的牧师。他曾经在我国西南地区从事传教活动达三十三年之久，他在一九一一年出版的《在中国西南部落中》①描述祭鼓时说：“每十三年还要大祭一次，每家都要宰杀一头，因此大祭时，一个寨子要杀掉几十头水牛，耗费如此巨资……”

由于此项活动浪费过大，解放后有的地方明令禁止，所以50～70年代较少出现类似的浪费现象。一九七八年十一届三中全会后，大部分苗乡又恢复了这一活动。如近年来，雷山县的西江、桃江；从江县的宰便、加鸠；榕江的八开、乐里；丹寨县的扬武、羊排、羊望以及黔西北、滇东西的部分苗乡都曾经举行过这类活动，造成了极大的浪费。

许多苗民经过几年、十几年，或二十几年的苦苦劳作、

①原文载《民族研究参考资料》第二十五集／贵州民族研究所编

积攒，到头来几天就被“神”吃掉了，然后又开始下一届的劳作、积攒，然后又吃掉……

除了若干年举行一次的“鼓社祭”而外，平时还有许多祭祀活动。施秉县六合乡的苗民“鬼魂”概念非常广泛，凡属不合常理的事系均属“有鬼”。比如天灾人祸、生老病死、伤风感冒、醉酒昏睡，都认为有鬼作祟，于是得杀猪宰羊或杀鸡杀鸭。因此给苗民带来了沉重的经济负担。例如，一九八九年三月，××村民组的农民龙××，去走亲戚回来，因饮酒过量回家睡了两天，巫师认定是“天水牛神”作祟，于是宰了一头水牛，打了百余斤酒，全寨人来吃了一顿。五月端午他的孩子看龙船回来大病一场，又说是前次的“天水牛神”没敬好，于是又杀了一头牛，买了百余斤酒。但孩子的病仍未好。后经医院诊治是得了肺炎，住了半月的院痊愈了。龙××背着孩子回家并不把功劳记在医院的功劳簿上，而是说：“敬神不诚心不行啊！”一九九〇年，同村的潘××生病，敬鬼杀了一头牛、一头猪、十七只鸭子，最后还是死了。乡邻平时送丧礼只一升米，看他家可怜大多数人家都送五升。其子女竟将这些粮卖了买回一头牛。一是让牛给亡灵开路，二是让牛给亡灵耕阴田。

苗族巫祭活动的群体吃喝现象很严重。每遇送鬼敬神，前往吃喝的人少则几十人，多则几百人，其结果是主家倾家荡产，既造成浪费影响生产积累，又挫伤劳动积极性。群体吃喝是原始社会平均主义的遗存，它同社会主义“按劳分配”的原则是矛盾的。据有关资料统计：一九九〇年，这个乡因送鬼敬神等迷信活动而宰杀的牛417头、猪481头、鸡、鸭四千余只，耗费粮食、钱财不计其数。

要知道欲走致富之路，一是要增加生产，二是要厉行节约。单增加生产不厉行节约不行，单节约不增加生产也不行。苗族巫术风俗不但浪费太大，还对生产的发展有阻碍。

贵州惠水县×苗乡，牧草丰盛，却没有人喂黄母牛。当地苗民认为黄牛产犊是不祥之兆，因此宁愿到百里外的汉族地区去买黄牛犊来喂。有的苗民认为母猪生崽也会生出鬼来，不敢喂母猪。这些巫术观念对于坡多草茂，适宜发展养殖业的苗乡，实在是一件憾事，对生产的发展起到了阻碍作用。

剑河县××苗寨，位于清水江边，养鸭的条件很好。一次有位村民买来二百余只鸭子饲养，因发生鸭瘟全部死掉，损失700余元，苗民认为是鬼作祟，从此无人敢走这条致富之路。

一九八六年有关部门决定把电送到黄平县谷陇区××苗寨，送电须竖高压电塔，但该寨苗民认为会“伤了龙脉”，于是进行阻挠，最终发生争吵斗殴，该寨的苗民宁愿点煤油灯，宁愿把米挑到二十里外的碾房去碾也不愿“伤了龙脉”，把电接到寨上来。

以上事例说明，苗族巫术风俗对经济的发展起着不可低估的阻碍作用。苗族巫术中的陋习作为上层建筑，它同新型的社会主义生产关系是不相适应的，因此必须进行改革，只有这样才能促进社会主义生产力的发展。

（二）不利于社会主义精神文明建设

“民俗,是社会精神文明的有机组成部分,是各民族人

民所创造的精神财富，千百年来供人们享受和利用。”①任何民族风俗习惯的产生、传承和演变，都是由该民族群众对客观物质世界的认识水平及其在社会生活实践中形成的心理状态决定的。所以，心理性是民族风俗习惯的核心内容和基本特征。历史唯物主义认为，社会心理现象是一种不系统的、不定型的、不自觉的反映形式；是一种肤浅的、混沌的朦胧的社会意识。因此，社会心理本身是无法精确地把握社会存在的。并且由于受各个社会历史阶段的局限和人类认识发展水平的制约，社会心理常常片面甚至歪曲反映社会存在。以此种心理状态为主的苗族巫术民俗，诸如鬼魂崇拜、禁忌、祈禳和占卜等，也就不可避免地带有愚昧落后的性质。

苗族巫术的鬼神观念根深蒂固，是统治苗民思想的怪物，这对于解放思想，吸收新鲜事物，振兴民族精神有极大的阻碍作用。

苗族巫祭活动，解放四十多年来从未减弱，近年来还有所发展。在苗民头脑中，人们的一切活动都与鬼魂世界有关，受制于鬼魂，或借助巫师的力量制约鬼魂。今天，人们生活在公有制为基础的生活方式下，鬼魂观念还相当浓厚，祭鬼活动还如此频繁。如因病看鬼、不生孩子看鬼、牲畜死亡看鬼、庄稼受灾看鬼等等，可以说，无时、无处、无物、无事没有鬼。这种思想观念与经济基础极不适应。

再说苗族巫术风俗的祖先崇拜在传承过程中发生了变异。在原始思维中宽泛的‘祖先”概念已被具体的，自己家庭亡故的老人所替代；其崇拜内容也不再是对先民开天辟

①引自陶立璠《民俗学概论》第5页。

地、创造世界的伟业的赞颂，而是拜倒在神灵的脚下祈求庇佑。

有灾有难向鬼神乞求安宁；无灾无难向鬼神乞求幸福。这使得苗民不思进取，长期以来养成了一种惰性思维，使人精神委靡不振。社会主义精神文明本质上是使人的本质力量得到张扬，从而去战胜自然、改造自然。因此，苗族巫术风俗与社会主义精神文明相悖，改革势在必行。

另一方面，团结是共同建设社会主义的伟大强国的根本保证。社会主义精神文明要求各民族之间、民族内部之间、上下之间、邻里之间和睦相处。苗族巫术风俗，有使苗民团结一致的向心力，也有迷信陋习带来的‘离心”力，其中，“酿鬼”和‘蛊”的观念对苗族人民的危害就是一例。

苗族结交朋友和缔结新的婚姻关系，讲究对方要‘干净”，即不能有‘酿鬼”和‘蛊”。

迷信认为‘蛊”有‘蛇蛊”、“蚂蚁蛊”、“毛虫蛊”几类。并说，“蛊”只附女人身上，逐代下传。有‘蛊”的妇女十分可怕，她的银饰送人，别人都不敢要，怕的是‘蛊”通过银饰传过来。据说“蛊”这东西饿了，就拼命地向主人索取食物，主人难受，就将‘蛊”放出去危害他人。放时，只要通过意念说：“去××人那儿找吃！”于是‘蛊”就自动去找那个人。如果受害者及时发觉，意识到着蛊了，且这“蛊”又是某某放的，就通过‘骂寨”等办法，逼放蛊者通过意念把‘蛊”收回去。

“酿鬼”亦称‘老虎鬼”。迷信认为：多数人的灵魂是善良的，只有少数人的灵魂才凶恶，这种凶恶的灵魂就是所谓的‘酿鬼”。“酿鬼”为了寻找吃的，常去绑架别人的灵

魂，谁的灵魂遭酿鬼绑架，谁就生急病，死亡率极高，因此，苗民最怕“酿鬼”。

在苗族地区“蛊”与“酿鬼”的传承，就象遗传基因那样代代相传，十分可怕。即便是干净的人家与其结亲或往来也会变得“不干净”，因此，被指为不干净的人家在乡间非常孤立，房子经常被人用大粪淋，被石头砸，有“蛊”人家女儿嫁不出去，儿子娶不到媳妇。

“蛊”与“酿鬼”流传多年，谁见过了呢？谁也没有见过，确系子虚乌有。近年来，因此引起的婚姻纠纷不少，离婚、退婚，以至为这些婚姻纠纷殴斗致伤、致残、致死人命案时有发生，当事人虽不敢公开说对方有蛊或有鬼，而实际上多是由此而发生。

黄平县加巴乡某苗寨一对夫妇感情很好，一九七九年三月，男方赶场听别人说他的岳母会放“蛊”，回家后就百般虐待妻子，其父母对其妻也冷眉冷眼。其妻失去生活的信心吊死在堂屋里。

一九八五年十月，施秉县白洗乡某苗寨，家族内部发生争吵，后叔母骂堂侄之妻有“蛊”，其侄一气之下，把叔母砍了六刀，被判刑十年。

因为“蛊”与“酿鬼”看不见摸不着，常被人利用来搞挟嫌报复，特别是个别居心不良的巫师。

燕宝先生曾在一篇文章中介绍过这样一件事：某地有一个有钱有势的人××，他与该地的一位巫师争夺一条水沟，巫师斗不过他，寒了心，于是就借敬鬼时采取报复行动：凡该地有人生病请巫师占卜时，巫师都说是酿鬼为害，敬鬼时那巫师故意当着病家主人的面，念念有词地把酿鬼从某某家

呼唤出来领受供物；供毕送鬼时，又故意把酿鬼送回他家去。如此重复多次，人们一传十，十传百，都知道某某家有酿鬼。他家在当地非常孤立，原来的亲友都纷纷与之断绝关系。这事被某某家知道后，就把巫师暗杀了。解放初，斗争地主时巫师的儿子去斗某某，控诉某某杀了他的父亲。某某当众坦白说："不错，你父亲是我杀的，可是大家知道，我家原来是干净的（即无酿鬼），你父亲敬鬼时故意把酿鬼从我家喊出去，又故意把酿鬼往我家送回来，害得我家名誉扫地，众叛亲离。我只杀你父亲一人，你父亲杀我子子孙孙（有酿鬼的人家世代孤立）。"某某这样说后，大家都同情他，反而对巫师的儿子大为不满，于是大家一轰而散。后经调查，事实确实如此，政府就不再追究某某的杀人罪了。①

此种恶风陋习在乡间现在仍很流行，它不知麻醉和愚弄了多少劳动群众，造成民族风俗习惯在人们心理因素和思想感情上与社会主义精神文明相悖，它不但妨碍苗族地区的社会主义精神文明建设，也严重地影响了社会的安定，因此必须进行改革。

（三）改革苗族巫术民俗的基本原则

上面我们主要分析了改革苗族巫术民俗的必要性。实际上对它的改革从解放至今未曾间断过。五十年代初禁止"吃鼓脏"；"文革"期间把巫师打成"牛鬼蛇神"，把苗族巫

①详见《苗族信仰民俗中的酿鬼和蛊的问题》／载《贵州民俗论文集》／民间文艺出版社。

术民俗作为‘四旧”扫进历史的垃圾堆，但都没有把它改革好，相反还伤害了民族感情。作为一种文化现象，它是群体的意念，外因只能促使它变化，不能逼迫它变化。因此，要把苗族巫术民俗改革好，必须遵守以下一些原则。

1 坚持批判继承的原则。

苗族巫术是苗族的传统文化。所谓传统文化，无论是狭义的含意，表现为伦理、道德、文学艺术、风俗习惯、宗教信仰等等与精神生活有关的内容；抑或是就广义的含意，还包括工具、生产交换、衣食住行等等物质生活有关的内容，都是长期历史发展的结果。它们历经世代变迁得以保存至今，固然是凝聚着人们的智慧结晶， 但也会遗留下一些陈腐过时的东西。这种精华与糟粕并存，是任何一个民族的传统文化都不能避免的。

苗族巫术作为一种文化载体，内涵十分丰富，它是苗族生产方式和生活方式的表现，是物质文化和精神文化的总和，它贯穿于苗民族历史的始终，体现于苗族社会生活的许多领域，包括宗教、神话、舞蹈、诗歌、音乐、哲学、语言文字，以及传统道德等。所以对它既不能采取狭隘的民族主义，一概继承，也不能采取民族虚无主义，割断传统予以取缔。正确的作法是改革和摒弃苗族巫术民俗的劣质，保持和发扬其中的优质。

2 坚持自愿的原则。

尊重民族风俗习惯是改革的前提，舍此前提谈对风俗的改革是一句空话。苗族巫术民俗具有强烈的民族性和广泛的群众性。苗族群众对本民族的风俗习惯怀有极深的情感。他们自觉不自觉地把这些风俗习惯作为本民族的标志。往往以

对待巫术民俗的态度，来判断对待苗族共同体的态度。即是说，对其巫术民俗的尊重就是对苗族群体的尊重；对其巫术民俗的歧视就是对苗族群体的歧视。

因此，改革巫术民俗只能在自愿的基础上进行。斯大林说过："只有民族自己有权利决定自己的命运，谁也没有权利用暴力干涉这个民族的生活，……破坏它的风俗和习惯。"① 毛泽东同志也说过："少数民族地区的风俗习惯是可以改革的。但是，这种改革必须由少数民族自己来解决。"② 因此苗族巫术民俗的改革，必须在苗族群众自愿的基础上，并由苗族群众自己来进行，何时改？怎样改？由他们自己决定，不能越俎代庖。

3. 坚持内外结合的原则。

强调自愿的原则，决不是说让陈规陋习放任自流，而是要作好说服教育工作。还要对内大力发展民族教育，提高苗族群众的科学文化及思想水平，让他们"自己教育自己，自己解放自己"；另一方面要改善外部环境，大力发展苗族地区的经济。经济发展了不良习俗就失去了生存的土壤。

总之，苗族巫术民俗应当进行改革，但必须采取审慎的态度，切忌用行政命令，那样会伤害民族感情，影响民族团结。

①引自《斯大林全集》第二卷第306页。

②引自《毛泽东选集》第五卷第23页。

·附录·主要参考书目

（1）《原始宗教与神话》／W··施密特著、肖师毅等译／上海文艺出版社1987年。

（2）《艺术前的艺术》／邓福星著／山东文艺出版社1987年3月第二版。

（3）《苗族舞蹈与巫文化》／杨鹍国著／贵州民族出版社1990年。

（4）《民俗学概论》／陶立璠著／中央民族学院出版社1987年。

（5）《原始思维》／〔法〕列维·布留尔著、丁由译／商务印书馆1981年。

（6）《金枝》／弗雷泽著、徐育新等译／中国民间文艺出版社（北京）1987年。

（7）《巫术科学宗教与神话》／马林诺夫斯基著、李安宅编译／上海文艺出版社1987年。

（8）《贵州民俗论文集》／潘光华编／中国民间文艺出版社（北京）1990年。

（9）《图腾艺术史》／岑家梧著／学林出版社（上海）1986年。

（10）《民俗》（一）／黔东南州文艺研究室编（内部资料）1986年。

（11）《苗族古歌》／田兵编／贵州人民出版社，1979年。

（12）《民间文学资料》第48集／中国民间文艺研究会贵州分

会、贵州民族学院编。

（13）《苗族风俗与风俗传说》／张泰明主编／黔东南苗族侗族自治州文化局编（内部资料）。

（14）《贵州古文化研究》／龙玉成等编／中国民间文艺出版社（北京）1990年。

（15）《黔东南民族村寨》／张泰明主编／黔东南苗族侗族自治州文化局编（内部资料）。

（16）《苗族文学史》／贵州省民间文学工作组编著、田兵等执笔／贵州人民出版社1981年。

（17）《宗教史》／〔苏〕约·阿·克雷维列夫著、王先睿等译／中国社会科学出版社（北京）1984年。

（18）《苗侗文坛》总第六、七期／黔东南州文学研究所编1990年。

（19）《贵州民族研究》有关苗族巫术宗教研究的部分文章。

（20）《神话与民族精神》／谢选骏著／山东文艺出版社1987年。

（21）《中国古代神话》／袁珂著／中华书局（北京）1985年。

（22）《比较宗教史》／〔英〕埃里克·丁·夏普著、吕大吉等译／上海人民出版社1988年。

（23）《苗族鬼神》／高波编／黔东南州文学艺术研究所（内部资料）1990年。

（24）《中国风俗史》／张亮采著／上海文艺出版社1988年。

（25）《艺术与宗教》／〔美〕N·沃尔斯托夫著、沈建平译／工人出版社1988年。

后　　记

1985年秋，我考入武汉大学中文系文艺理论助教班，学习文艺学硕士研究生主要课程。学校除开设专题研究课外，还为我们开有一门多学科学术专题讲座，讲海德格尔哲学、存在主义思潮和民俗研究等等。次年夏天，辽林大学中文系教授乌丙安先生，从日本讲学归来，途经武汉，也应邀为我们讲了四次课。听完乌先生的课，我心里萌生出改变研究方向的念头。因为我的故乡黔东南民俗矿藏很丰富，常有日本、法国、美国朋友来采风。外国朋友千里迢迢来研究苗族，我们自己为何不研究自己呢？我们祖先创造了五彩斑斓的巫官文化，我们不研究将上对不起祖宗下对不起儿孙。但我对“文艺学”情感深笃，要一夜之间将其抛弃谈何容易！为此我寝不安席，食不甘味，最后只好作一个折中的选择：在文艺学与苗族民俗学之间找一个交叉点，即站在文艺学的高度对苗族原始文化进行审视，这样二者便可兼得了。

主意打定，1986年夏回到黔东南后，便开始搜集资料。1987年底写出第一篇论文《苗族“巫术艺术”论》文章刊出后得到了燕宝、潘光华、潘定智、杨世章等苗学研究专家的好评，这更坚定了我走这条路的决心，后来又陆续

写了十五篇，其中有十四篇先后发表在《 苗侗文坛》、《 民族工作》、《 故乡》、《 黔东南民族师专学报》、《 贵州文史丛刊》、《 贵州民族研究》、湖南《 民族论坛》、《 中南民族学院学报》等刊物上，其中一篇被中国人民大学书报资料中心复印报刊资料《 造型艺术研究》全文复印。这本小书就是这些有关苗族巫术文化论文的结集。

本书在撰写过程中曾参考或摘引过燕宝、潘光华、潘定智、杨正伟、钟涛、杨鹍国、周国茂等先生的论著和观点，在此谨向各位同仁表示谢忱！

中央民族学院出版社将本书作为民俗研究重点图书出版，并由副总编张山先生亲自担任责任编辑，令作者深受鼓舞。张山先生，为这本书的出版耗费了不少心血，审处书稿时，给予作者很多具体的帮助和指导，并保护作者的研究个性，使我得以根据自己的知识结构和兴趣，尝试探寻一条荒僻的小径。

苗族作家、学者伍略先生在百忙中审阅了我的书稿，并为之作序，说了不少鼓励的话。今旦先生、周国茂先生、黄涤明先生，对书中的观点也提出过不少中肯的意见，在此一并致谢！

这本书在出版过程中，曾得到过王胜先、雷秀武、廖尚华、王兴林、陈振刚、封孝伦、陈子玉、周国强、谭德文、宋红燕、潘志清和和匀生等亲朋好友的帮助。听说我要出书，他们伸出了友谊的手，或帮助准备资料，或联系出版，或四处化缘，甚至拿出私蓄，可以说，没有诸位朋友的帮助，这本小书就不能问世。

苗族巫术文化，源远流长，泥沙混杂，需要研究的问题

很多。虽然我从小受过苗族巫术文化的濡染熏陶，但由于研究时间不长，加上这几年行政事务多，“本想一蓑风雨任平生，长恨此身非我有”，这些文章大都是挑灯夜战的结果，内中定有许多不当之处，祈望专家学者批评指正。

向那些明知我并不完美而关怀我、爱护我的朋友们，致以诚挚的敬礼！

向那些从各个方面帮助和支持这本书出版的朋友们致以衷心的感谢！

作者

1993年4月5日于凯里静月居